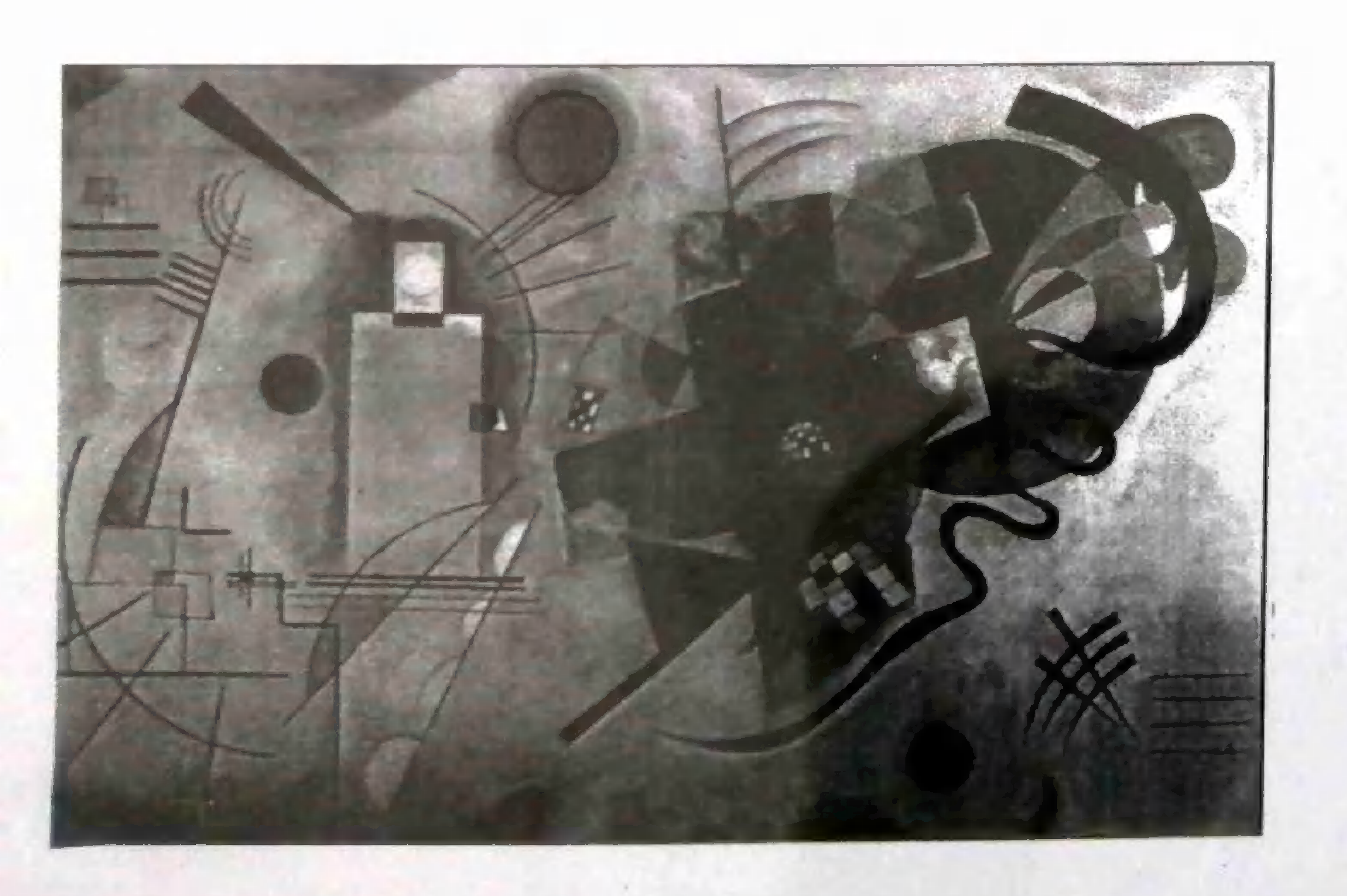
محمد أمنصور

# خرائط التجريب الروائي



محمد أمنصور

خرائط التجريب الروائي

1999

«مؤكد أن التجربة الروائية في المغرب تبدو حديثة العهد، محدودة الإنجاز، عندما نقارنها بالإنجازات الروائية الأقدم والأغنى والأكثر تنوعا في أقطار عربية أخرى، أو عندما نقارنها بالإنجازات العالمية في الأقطار الأجنبية التي تتميز بإبداعها الروائي، ومنها أقطار العالم الثالث التي أكدت زمن الرواية بوصفه زمنها الأدبي الخاص. وقد ذهب غير باحث من الباحثين المغاربة، خصوصا من الشباب المتحمس، إلى أن المشروع الروائي المغربي لا يزال قيد التكون، وأن الرواية المغربية، إن صحت هذه التسمية، لا تزال تعيش بداياتها المتواصلة، حديثة عهد بالنشأة، محدودة التراكم، مفتقدة إلى أي انتظام، كما لو كانت رواية لا يزال يقين وجودها موضوع جدل لافت.

وذلك جدل انتهى بأحد هؤلاء الباحثين، هو محمد أمنصور، إلى نتيجة مؤداها أن افتراض وجود جنس أدبي للرواية ضمن المؤسسة الأدبية المغربية، فضلا عن حداثته، إنما هو افتراض لأمور غير محسومة تماما. وذلك نتيجة أفضت بمحمد أمنصور إلى إبراز السؤال الذي فرض نفسه ملحا، وهو: هل ما يسمى عندنا بالرواية المغربية المعاصرة لها ماض وحاضر حتى يكون لها مستقبل؟ وتأتي الإجابة بأن سؤال المستقبل، هو سؤال الكينونة التي تتخلق، وعلامة الوجود المحدود هي سؤال الهوية».

د. جابر عصفور، جريدة *الحياة*، 22 يوليوز 1996.

الثمن: 30 درهما

- خرائط التجريب الروائي.
- المؤلف: محمد أمنصور.
- الطبعة الأولى: 1999.
- تصميم الغلاف: كمال التومي.
- لوحة الغلاف: "أصفر – أحمر – أزرق" 1925 للرسام فاسيلي كاندينسكي.
- الإيداع القانوني: 1999/375.
- الرقم الدولي : ردمك 0-0-9954/8028
- السحب: مطبعة أنفوبرانت.

12، شارع القادسية – فاس – الهاتف: 64.17.26 (05).



محمد أمنصور


# خرائط التجريب الروائي

**<u>1999</u>**

# الإهــــــــــداء

إلى روح أختـــي مليكـــة...
ذكرى بسمـــة قاسيـــة
في أزمنة غامضـــة...

«على أي فالكتابـــة الروائيـــة، في مجتمع كالمغرب، لا يمكن أن تكـون إلا تجريبية. فالمهم هو أنه ليس عيبـا أن تكون الرواية تجريبيـــة ولكـــن العيب ألا تكون إلا تجريبية. يجـب أن تكون تجريبية لهدف ما».

عبد الله العروي

# تقديم

يؤشر عنوان هذا الكتاب إلى المنحى الخرائطي في النقد والمتابعة، وهو منحى لا يدعي إنجاز خريطة نقدية مطابقة لواقع الرواية المغربية، وإن كان لا يخفي الحاجة إلى وجود ناقد خرائطي (cartographe) يراهن على لغة - واصفة تجريبية، تتفاعل في نسيجها روافد التنظير الروائي، والتاريخ الأدبي، والنقد الروائي، بهدف المساهمة في رسم بعض خطوط ومعالم التجربة الروائية المغربية.

إن الخلفية المركزية لمشروع هذا الكتاب، تتمثل في التجريب (مصطلحا ومفهوما واستراتيجية)، وذلك باعتباره مفتاح القبض على بعض مكونات المشروع الروائي المغربي في لحظته المتحولة - الراهنة: (عناصره التأسيسية، آليات إنتاجيته، بوادر التجديد فيه، ورهاناته المستقبلية...)؛ ولأن روح التجريب تتنافى مع ادعاء امتلاك أية حقيقة، فقد حرصنا على تنسيب كل الفرضيات والتصنيفات والاستنتاجات الواردة في مقاربات هذا الكتاب، وذلك من خلال العمل على ردم الهوة بين «الأكاديمي» في صرامته المنهجية و«الصحفي» في نزعته الانطباعية المخلة. وبهذا المعنى، فإن «الناقد الخرائطي» هو قارئ تتجاذبه سلطتان معرفيتان: سلطة المعرفة الموضوعية وسلطة المعرفة التذوقية، وبين مقتضيات العلم والذوق، يمكن - دائما - لخرائطي آخر أن ينهض طرفا في هذه المعادلة، وذلك هو القارئ الذي لا نطمح إلى أكثر من تحريضه على إنجاز خرائطه الخاصة في القراءة والتذوق.

محمد أمنصور

مكناس في 18 مارس 1999.

# القســــــــم الأول:

## (قضـــايـــا نظريـــة)

# مفاهيم التجريب الروائي في المغرب رصد ومساءلة

تهدف هذه الدراسة إلى تقديم صورة عن سيرورة تكون وعي الكتاب المغاربة لمفهوم وإشكالية التجريب، وهو المصطلح الذي سيعرف الشيوع في عقد الثمانينيات بشكل مميز. وحيث يهمنا التركيز - بصفة خاصة - على محور علاقة الرواية المغربية بالتجريب، أو بصفة أدق؛ سيرورة تطور مفاهيم التجريب في الحقل الروائي، فإننا سنعمل على ربط نشأة المفهوم وتبلور دلالته الإصطلاحية بمسيرة نمو المشروع الروائي المغربي، وهي العلاقة الجدلية التي تجعل من مستويات الوعي بالتجريب عبارة عن تجليات لما يحققه التراكم الروائي على صعيد التحقق النصي.

**(1-1)** إن الإرهاصات الأولى لظهور التروع التجريبي في الرواية المغربية المعاصرة، ستسجل في منتصف السبعينيات، أي مع صدور روايتي «حاجز الثلج» لسعيد علوش عام 1974، و«زمن بين الولادة والحلم» لأحمد المديني عام 1976. وإذا استحضرنا بعض محددات تلك المرحلة السوسيو-تاريخية، فإننا نستطيع أن نوجزها في:

- بوادر الإخفاق السياسي لما سمي بالقوى التقدمية (اليسار الماركسي اللينيني).

- زمن المسيرة الخضراء وبداية المسلسل الديموقراطي وما سيواكبهما من شعارات الإجماع الوطني والوحدة الترابية والمغرب الجديد. وهي المرحلة التي نوجز ملامحها مع الناقد عبد الحميد عقار في قوله:

تهدف هذه الدراسة إلى تقديم صورة عن سيرورة تكون وعي الكتاب المغاربة لمفهوم وإشكالية التجريب، وهو المصطلح الذي سيعرف الشيوع في عقد الثمانينيات بشكل مميز. وحيث يهمنا التركيز - بصفة خاصة - على محور علاقة الرواية المغربية بالتجريب، أو بصفة أدق؛ سيرورة تطور مفاهيم التجريب في الحقل الروائي، فإننا سنعمل على ربط نشأة المفهوم وتبلور دلالته الإصطلاحية بمسيرة نمو المشروع الروائي المغربي، وهي العلاقة الجدلية التي تجعل من مستويات الوعي بالتجريب عبارة عن تجليات لما يحققه التراكم الروائي على صعيد التحقق النصي.

**(1-1)** إن الإرهاصات الأولى لظهور النزوع التجريبي في الرواية المغربية المعاصرة، ستسجل في منتصف السبعينيات، أي مع صدور روايتي «حاجز الثلج» لسعيد علوش عام 1974، و«زمن بين الولادة والحلم» لأحمد المديني عام 1976. وإذا استحضرنا بعض محددات تلك المرحلة السوسيو-تاريخية، فإننا نستطيع أن نوجزها في:

- بوادر الإخفاق السياسي لما سمي بالقوى التقدمية (اليسار الماركسي اللينيني).

- زمن المسيرة الخضراء وبداية المسلسل الديموقراطي وما سيواكبهما من شعارات الإجماع الوطني والوحدة الترابية والمغرب الجديد. وهي المرحلة التي نوجز ملامحها مع الناقد عبد الحميد عقار في قوله:

«إنها مرحلة تثبيت مشروعية المؤسسات بنزع الطابع الصوري عنها، بما أنها، أو هكذا يراد لها أن تكون، المجال الرئيسي والمشروع لممارسة الصراع والاختلاف»[1].

ستظهر إذن رواية المديني الأولى في فترة تحول ومرور أو عبور من زمن المواجهات الخفية والمعلنة إلى زمن تقنين أشكال المواجهة وإعادة النظر في أساليبها. وفي البداية سيواجه النص بالصمت والتجاهل، إلى أن يفتض ذلك الصمت أحد أبرز فرسان حلبة النقد في تلك المرحلة (إبراهيم الخطيب) الذي سيقول عن «زمن بين الولادة والحلم»:

«في الوقت الذي يظهر الروائي المغربي ارتباطه بشكل الرواية الواقعية القائمة على قواعد التخييل الممكنة، يتجه أحمد المديني بعمله الروائي إلى إرباك تلك الخطى التي لم يكتمل بناؤها بعد، وهكذا وظف كتابته لخدمة تأملات نظرية في صياغة الرواية لا تزال في طور التجريب حتى بالنسبة للبلدان الأوروبية الأكثر تقدما. ويمكن القول إن المديني يعبر عن تلك العلاقة المتوترة فيما بين المثقف الجامعي والمبدع الذي لازالت كتابته مجرد مشروع، لكنه، مع ذلك، يتوفر على دلالة الرغبة في تجاوز الأبنية المتخيلة القارة، وربما كان يعتقد أن استبدال صفة التخييل، بخلق معادل كلامي أمر ضروري في الوقت الراهن. لكن، يبدو أنه من البديهي التساؤل: كيف يمكن التعبير عن "نظام الأشياء" بواسطة "فوضى الكتابة"؟. وإنه لأمر دال الصمت المطبق الذي يصادفه ظهور الرواية. غير أن الروائي يستطيع أن يعتبر ذلك ظاهرة مشجعة: أليست تلك وضعية كل "كتابة جديدة"»[2]؟

لقد كتب إبراهيم الخطيب هذا الكلام في ضوء النقود السلبية – أيضا – التي حاولت التصدي لهذا المولود الغريب والطارئ على أفق انتظار الساحة الأدبية (نجيب العوفي / إدريس الناقوري / أحمد الحلو... إلخ.) أما

---

1 - عبد الحميد عقار: (من أسئلة النص الروائي بالمغرب خلال الثمانينات)، *أنوال*، العدد 512، يوم 1990/12/30، ص. 17.

2 - إبراهيم الخطيب: (الرغبة والتاريخ)، مجلة *الكلام*، العدد 4، يناير 1977، السلسلة الجديدة، ص. 23.



الجديد في ملاحظات الخطيب، فيتمثل في انتباهه إلى القلب الاستراتيجي الذي حمله معه النص لسؤال الأدب والوعي به في الخمسينيات والستينيات والسبعينيات، وهو قلب يعدل من صيغة: كيف يمكن السيطرة على فوضى الأشياء (أو الصراع الطبقي بمعنى آخر) بواسطة نظام الكتابة، إلى صيغة: كيف يمكن التعبير عن «نظام الأشياء» بواسطة فوضى الكتابة؟ فهذا النص الذي حمل معه قضايا جديدة مثل: مسألة الميثاق الروائي المبرم، وسؤال التقليد أو الاستلاب، وسؤال اللغة الروائية، ومسألة الغموض في الكتابة... إلخ.، سيعيد تحديد قضية الكتابة الروائية، أو على الأقل، سيقلب موقع وزاوية النظر إليها، بحيث سيرغم التلقي على الالتفات إلى ما يمكن أن يطرأ على النص – قبل الواقع – من تغيير وخلخلة على صعيد ما يسمى بقواعد الجنس الروائي التي حاولت النصوص السابقة لروايتي علوش والمديني تمثلها ومحاكاتها لتأصيل قالب روائي عربي. لقد كانت مرحلة السبعينيات مهووسة بالبحث في إشكالية العلاقة بين الأدب والواقع، وإشكالية العلاقة بين الشكل والمضمون، وإشكالية العلاقة بين الذات والموضوع... إلخ. وكان لابد من انتظار تحولات كثيرة على صعيد التاريخ والواقع وسيرورة المثاقفة، لكي تبزغ مع الثمانينيات موجة البنيويات والشعريات التي يتم فيها تحجيم أو تغييب المرجع الخارج – نصي لصالح مكونات النص الروائي والأدبي عموما. وهو العقد الذي ستتراكم فيه عدة نصوص من طراز «زمن بين الولادة والحلم».

**(2-1)** وللوقوف على مستويات تقبل التجريب مفهوما وممارسة أدبية، نستعرض نماذج من آراء بعض رموز الحقل الثقافي السبعيني لتأمل كيفية أو طبيعة تعامل هؤلاء النقاد والمبدعين مع هذه الظاهرة الجديدة المسماة التجريب.

يقول عبد الكريم غلاب في شهادة سابقة له حول أزمة الرواية المغربية، وهي مثبتة في أحد أعداد مجلة آفاق التي يصدرها اتحاد كتاب المغرب:

«إن الرواية المغربية تجتاز "أزمة نمو" وليست أزمة إحباط. تتلخص الأزمة في أن معظم روادها (من ورد الحوض وليس من الرائد) يعيشون تحت الرعب. هناك شيء إسمه "الإرهاب النقدي" - معذرة للمبالغة في استعمال الكلمة - ولذلك فهم يلجأون إلى التستر، علهم لا يغضبون "الإرهاب" ومن هنا جاءت موضة "التجريب". من المهم أن نجرب المحاول. ولكننا نحن القراء لا نريد أن نعيش تحت طائلة التجريب، فكل من جرب يقدم لنا تجربة لنقرأها على أنها تجربة «وتعلموا بالحجامة في رؤوس اليتامى». أفهم طبعا البعد الفني للتجريب ولكنني مع ذلك أحب أن يثق الكاتب في نفسه (...) قد تكون مرحلة التجريب طبيعية أيضا في فن ما يزال في عمر الورد، ولكن حينما يصبح التجريب هو الهدف، سننتظر طويلا حتى يتحرر الكتاب الشباب من "الإرهاب" لينطلقوا في الإبداع بقوة الواثق في نفسه وفنه»[3].

من خلال هذا النص الذي لا نعزله عن سياقه والمرحلة التي أنتجته فيها صاحبه، يتضح أن فهم غلاب للتجريب لم يكن يخرج عن حدود الفهم القاموسي - اللفظي لمفردة التجريب. فالتجريب عنده مصدر مشتق من فعل جرَّب يجرب تجريبا، أي حاول فعل أو إنجاز فعل ما، وهو حد قاموسي مبسط، يمكن أن نقول عنه الآن إنه يسقط مفهوم التجريب في التعويم والميوعة. وهنا، لا يمكن تجاهل ما لدور الموقع الحزبي والإيديولوجي لغلاب من تأثير في تحديد مفهومه (أو فهمه) الخاص للتجريب. لذلك فإن الخلفية الإيديولوجية، والسقف السلفي - الوطني لتلك الخلفية، والانتماء الجيلي، كلها عوامل تجعل من رجل مثل غلاب لا يجد حرجا في الحكم على نقاد «الواقعية» الماركسيين بالإرهابيين! بحيث يغدو التجريب في هذا الطرح مجرد رد فعل تجاه الرعب الناتج عن (الإرهاب النقدي)، ومجرد (موضة) طارئة ستزول بزوال أسبابها. بل مجرد (مرحلة) وصيغة للتستر. وبالنسبة لنا، فإننا نضع هذا المفهوم الكلاسي للتجريب ضمن خانة الموقف

[3] - عبد الكريم غلاب: (الرواية حياة متكاملة وهي تجتاز - بالمغرب - أزمة نمو)، مجلة *آفاق*، العدد (3-4)، 1984، ص. 104-108.



السلفي المفتقر إلى أية خلفية فنية - معرفية، والوفي - بالدرجة الأولى - لسلطة المتعاليات (السلفية والوطنية) التي تسنده.

**(3-1)** المفهوم الثاني الذي نورده، يندرج ضمن خانة الموقف الماركسي من التجريب، ونستخلصه من كتاب «جدل القراءة» للناقد نجيب العوفي، حيث يقول:

«ونحن نعتقد بأن الإيديولوجية الضمنية الكامنة في صلب التجريب الحداثوي في المغرب كما في بعض الأقطار العربية، هي إيديولوجية القلق واليأس والميلانخوليا، نتيجة العجز عن المواجهة والجلد والصمود، نتيجة ضيق النفس وعدم السيطرة على الواقع سيطرة معرفية وإيديولوجية ووجدانية ونضالية عميقة، بعد تجربة النهضة والسقوط الطويلة، ومن ثم يكون الخروج من الحلقة المفرغة ومن عنق الزجاجة، كما يبدو خروجا وهميا ونرجسيا يكرس لنا، في التحليل النهائي ظاهرة الثقافقراطية (كذا) على أنقاض الثقافة العضوية، ويقدم لأعدائنا الطبقيين والتاريخيين خدمة مجانية مغلفة بحسن النوايا»[4].

ورغم أن هذا الفهم "الماركسي" للتجريب يصدر عن منظومة مرجعية مختلفة نوعيا عن منظومة عبد الكريم غلاب، إلا أنه لا يختلف في الجوهر عن موقف غلاب من التجريب ، فهو ينطوي على فهم سلبي لا يخفي رفضه للظاهرة كلها، بل إنه ينطوي على منظور متناقض يرفض خطاب الحداثة الميتافيزيقي باعتباره ضربا من الاستلاب وتكريس ما يسميه بـ «ظاهرة الثقافة البيروقراطية على أنقاض الثقافة العضوية» في الوقت الذي يستمد من الغرب ما تتيحه المنظومة المرجعية للماركسية من جهاز مفاهيمي يفكر به ويعتمده أساسا في الحكم والرفض والتصدي لخطاب التجريب الحداثوي»!

[4] - نجيب العوفي: *جدل القراءة*، دار النشر المغربية، البيضاء، ص. 149.

ومن وجهة نظرنا، فإن الموقف الثاني من التجريب يطابق الموقف السلفي من حيث الاستيعاب النظري للظاهرة. فوهم الطليعية لا يحرره من أسر النظرة التقليدية المناهضة لما هو منفلت من التنميط والقولبة. لذلك يمكن القول إن التعريف الماركسي للتجريب من خلال نموذج العوفي، هو تعريف مضموني أيضا، لا يعير اهتماما لسؤال الشكل الروائي، وذلك راجع من جهة، لشروط المرحلة، ومن جهة أخرى للحدود التي كان قد بلغها الاستيعاب النقدي لنظرية الأدب. ولو شئنا أن نقارن بين الموقف السلفي والموقف الماركسي من التجريب، لأمكننا القول بأن الموقف الأول، ربما كان أكثر انسجاما مع نفسه من هذا الموقف الذي يأخذ من الغرب الماركسية ويرفض في الآن نفسه خطابه في الحداثة خوفا من الاستلاب، وكأن الماركسية تحمل في أحشائها كثقافة ونظرية ومنهج مناعة للمستلبين من عدواها!؟

**(4-1)** والموقف الثالث من التجريب، نرصده من خلال نموذج مستقى من رسالة جامعية للباحث حميد لحميداني، وهو الموقف الذي يقودنا إلى ما نصطلح على تسميته بـ: المفهوم السوسيولوجي للتجريب. يقول لحميداني عن «زمن بين الولادة والحلم»، إنها رواية تعبر:

> «عن معاناة الجيل الجديد وعن أزمة البورجوازية الصغيرة المولعة بالتجريب، والباحثة عن قيم بديلة في عالم مهترئ، تتخلص بدورها من التقنيات القديمة، وترتاد عالما روائيا بديلا أيضا يخلق مقاييسه التي تتلاءم مع التعبير عن المضامين المتولدة في الظروف الجديدة»[5].

وفي سياق آخر من الدراسة يذهب إلى أن:

> «العلاقات الاجتماعية الشائكة تخلق بالضرورة أشكالا أدبية مطابقة لها. ففي الوقت الذي يفقد فيه الإنسان أي مجال للتصالح مع واقعه تختل كل القيم بما فيها قيم الزمان والمكان. ورواية «زمن بين الولادة والحلم» تعبر بشكل واضح عن هذا

[5] - حميد لحميداني: *الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي*، دار الثقافة، 1985، ص. 418.



الاختلال. فمن حيث التحديد المكاني نرى أن الرواية، وقد خلت من الحدث بالمفهوم الروائي الكلاسيكي، تخلصت من ضرورة وصف الإطار المكاني المحدد»[6].

وأول ملاحظة يمكن تسجيلها على هذا التعاطي مع نص تجريبي فوضوي، هي محاولة صاحبه إخضاع «زمن بين الولادة والحلم» لمنهج (البنيوية التكوينية)، مما يعني، التعامل مع جوانب «الاختلال» فيه من منظور إيجابي. وهي نقلة نوعية على صعيد الوعي النقدي بالتحقق النصي لمشروع التجريب، حيث ينتقل البحث من مستوى التلقي السلبي الرافض أو المستهجن لخروق هذا اللون من الكتابة إلى مستوى الإقرار بقابليتها للفهم والتفسير في ضوء منطلقات منهج يتعاطى مع النص بما هو موضوع علمي قابل للبناء المنهجي. ففوضى الكتابة – كما يقول إبراهيم الخطيب – تفهم وتفسر باعتبارها بنية دالة متماسكة تندرج ضمن بنية إيديولوجية تدخل في علاقات وظيفية مع طبقة أو فئة اجتماعية تبحث عن وظيفة داخل المجتمع.

إن مقاربة (التجريب) ضمن هذا المنظور المنهجي «الغولدماني» تقفز على ثغرات القراءة الإيديولوجية البحتة التي حصرت اختياراتها وأحكامها في حدود النظرة الضيقة لـ «نظرية الانعكاس»، فاكتفت بالتركيز على العلاقة بين مضمون الوعي الجمعي ومضمون العمل الأدبي على أساس الانعكاس الآلي؛ بينما ينقل مبدأ التماثل البنائي (L'homologie structurale) تلك العلاقة إلى مستوى التماثل بين البنى الذهنية التي تشكل الوعي الجمعي والبنى الشكلية والجمالية التي تشكل العمل الأدبي، وهذا ما يميز «السوسيولوجيا الجدلية» عن «سوسيولوجيا المضمون» كما تم تمثلها لدى نقاد السبعينيات.

**(1-2)** وبانتقالنا إلى عقد الثمانينيات، سيكون مفهوم وإشكالية التجريب قد عرفا انتشارا وتبلورا واضحين على صعيد التراكم الروائي والوعي النقدي الموازي له. هذا رغم محدودية الإنتاج الروائي – بصفة عامة

[6] - *المرجع نفسه*، ص. 419.

- بل إن الحقل الثقافي الوطني سيكرس التجريب باعتباره مشتركا بنيويا بين عدة أجناس وحقول فنية من تشكيل ومسرح وقصة قصيرة ورواية... إلخ. ومن هذه الزاوية، فنحن نعتبر صدور كتاب سعيد يقطين المعنون بـ «القراءة والتجربة» عام 1985 علامة فارقة في تاريخ تشكل الوعي بالتجريب، وهو الكتاب الذي حاول فيه صاحبه أن يحلل نصوصا تجريبية بمرونة منهجية تنم عن تقدير لخصوصية النصوص موضوع التحليل. وعن مفهوم التجريب، يقول يقطين:

> «إن "الإفراط" في ممارسة التجاوز هو ما تتم تسميته عادة بـ "التجريب"؛ وهي التسمية التي تكرر الحديث عنها في أواسط السبعينيات في مناقشات قصص النادي والمدني وفي الندوات التي كانت تقام على هامش بعض المعارض التشكيلية، أو بعض العروض المسرحية كالتي كان ينجزها مسرح الهواة وبالأخص مع تجربة محمد تيمد»[7].

(2-2) وللوقوف على المناخ الجديد الذي صار مفهوم / إشكالية التجريب عنوانا له، نستعرض عدة تعريفات يقدمها بعض رموز الحقل الثقافي الفني والأدبي في المغرب للتجريب. وهي تعريفات تشمل المسرح والشعر والقصة القصيرة والنقد الروائي، ومن خلالها سيتبين لنا النضج والتبلور الذي بلغه الوعي بالتجريب مفهوما وممارسة. ونبدأ بتعريف الأستاذ محمد الكغاط، الذي يتحدث عن مستويين من التجريب:

أ - تجريب عام.
ب - تجريب خاص.
يقول الكغاط:

7 - سعيد يقطين: القراءة والتجربة، مطبعة النجاح الجديدة، ط. أولى، 1985، ص. 287-288.



> «وأقصد بالتجريب العام تلك المحاولات التي تمت عبر التاريخ المسرحي من اسخيلوس إلى بداية هذا القرن. وهو تجريب كان يتم بطريقة تلقائية، إذ أن كل مبدع يحاول في عمله اللاحق أن يضيف جديدا إلى عمله السابق (...) أما التجريب الخاص، فهو العمل الذي تقوم به مجموعة معينة، وهي تسعى نحو البحث عن صيغ جديدة في تعاملها مع النص الدرامي ومع النص السينوغرافي ومع الممثل ومع الجمهور، بل ومع مكان العرض (قاعة المسرح) ومع كل مكونات العرض المسرحي (...) وتتواصل خطوات التجريب في أعمالها اللاحقة دون أن يكون لها هدف يتوخى الوصول إلى صيغة قارة أو شبه قارة. إن التجريب بهذا المعنى كالسؤال الفلسفي لا يتولد عنه إلا سؤال جديد. إن التجريب، في الفن بصفة عامة، وفي المسرح بصفة خاصة، عبارة عن اقتراحات في مجالات الإبداع المختلفة، اقتراحات يقصد بها خلخلة ما هو سائد من أجل فتح آفاق جديدة، وإثارة أسئلة جديدة،والبحث عن صيغ جديدة للخطاب والتواصل»[8].

أما في مجال الشعر، فنقرأ التعريف الذي يقدمه الشاعر محمد السرغيني للتجريب حيث يرى أن:

> «التجريب أساسا هو أن يخرج المجرب عن حدود القاعدة المشاعة انطلاقا منها (...) هو أن ينطلق الشاعر من القاعدة العامة المألوفة. التجريب هو محاولة تجاوز القواعد السائدة انطلاقا من هذه القواعد نفسها (...) التجريب هو محاولة للخروج من الدوران في الفراغ، خاصة بعد أن أحس الشعراء بأن العصر هو عصر الرواية وليس عصر الشعر. لذلك يجب أن تضبط مواصفاته على كل المستويات (...) [illegible] تجريب الذي يمكن أن يصبح قاعدة هو الذي يكون [illegible] بقناعة ذاتية»[9].

8 - محمد الكغاط: (التجريب ونصوص المسرح)، مجلة آفاق، العدد 3، 1989، ص. 21-22.
9 - حوار مع محمد السرغيني: (الشعر المغربي الحديث والمعاصر: تاريخ وقضايا في ضوء الشهادة والنقد)، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد: 4، 1990، ص. 17-18.

وفي مجال القصة القصيرة نستشهد بتعريف الروائي والقاص والناقد محمد برادة حيث يقول:

> «إن التجريب لا يعني الخروج على المألوف بطريقة اعتباطية. ولا اقتباس وصفات وأشكال جربها آخرون في سياق مغاير. إن التجريب يقتضي الوعي بالتجريب أي توفر الكاتب على معرفة الأسس النظرية لتجارب الآخرين وتوفره على أسئلته الخاصة التي يسعى إلى صياغتها صوغا فنيا يستجيب لسياقه الثقافي ورؤيته للعالم. هذا الوعي بالتجريب يضمن للكاتب أن يتعامل تعاملا خلاقا مع حصيلة الإنتاجات القصصية سواء انتمت إلى التراث أو إلى الذخيرة العالمية الحديثة. ومن ثم، فإن محاورة النصوص الأخرى والتفاعل معها بل والاستفادة من منجزاتها الفنية تصبح مخصبة ومولدة لأشكال جديدة أو قديمة أو حديثة، في صوغ مضامين ورؤيات مغايرة»[10].

ونصل إلى محور علاقة الرواية المغربية بالتجريب، أو مفهوم التجريب في الوعي النقدي الروائي. ولعلنا لن نجد تعريفا أنضج من ذلك الذي قدمه الناقد عبد الحميد عقار الذي يذهب إلى أن:

> «قانون التجريب، باعتباره سلسلة من التقنيات ووجهات النظر عن العالم، تسعى إلى تجاوز الفهم القائم وإلى وضعه موضع تشكيك وتساؤل. وهكذا تتحدد الرواية بكونها إجابة معقدة من الذات على وضعها في المجتمع. هذه الإجابة تجسدها عادة المتكلم داخل الرواية ساردا كان أو شخصا، من خلال ما يحكيه أو يعيشه، ومن خلال طرائق تقديمه لذلك المحكي أو المعيش»[11].

---

10 – محمد برادة: «القصة القصيرة العربية - التجريب - المستقبل»، مجلة الحوار الأكاديمي والجامعي، العدد 6 [illegible] 1988.

11 – عبد الحميد عقار: «من أسئلة النقد الروائي بالمغرب خلال الثمانينات»، [illegible] العدد [illegible] ص 512.



## محاولة في التركيب:

(1-3) من خلال التعريفات السابقة الممتدة في الزمن بين عقدين يتضح كيف أن مفاهيم التجريب الروائي قد عرفت سيرورة تكون وتطور على صعيد وعي الكتاب المغاربة. فمن النشأة المتعثرة على صعيد التحقق النصي والوعي النقدي الموازي له، إلى الانتشار، فالتشارك البنيوي على صعيد مكونات الحقل الأدبي - الفني الوطني. وبهذا المعنى، يمكن القول بأن عشرية الثمانينيات هي حقل التجريب بامتياز، وعلى صعيد الرواية والخطاب النقدي الموازي لها يمكن القول إن الثمانينيات سجلت مرحلة التحول من التجريب التلقائي مع «حاجز الثلج» و«زمن بين الولادة والحلم» إلى التجريب الواعي باستراتيجياته مع أعمال كل من عز الدين التازي وأحمد المديني ومبارك ربيع وعبد الله العروي والميلودي شغموم ومحمد برادة ومحمد الهرادي وغيرهم. فمع هذه الكوكبة من الروائيين المغاربة، ستنتقل الرواية إلى مرحلة البحث عن إمكانات جديدة في مستويات التقنية والرؤية، وهو بحث معرفي وفني وإيديولوجي يستهدف الخلخلة وتجاوز القواعد السائدة المترسبة عن التقاليد وقيم الثقافة التقليدية.

إذن، مع تراكم النصوص الروائية التجريبية، سينهض التجريب الروائي في المغرب بصفته مشروعا له منطقه الخاص وأسسه الجمالية واحتمالاته اللانهائية، ومن تلك الأسس: رهان السؤال والمساءلة، وخيار الانفتاح والحوارية وفق مبدأ القناعة الذاتية التي تؤهل الرغبة في التلاؤم مع الحاجة الثقافية والشرط السوسيوتاريخي. إنه «المجرى المتحول» كما يقول الناقد سعيد يقطين في كتابه الرائد، وهو مجرى ينقل الحقل الثقافي الوطني:

«- من الفيلولوجيا الأدبية إلى أركيولوجيا المعرفة.
- من الثابت والجاهز إلى المتحول والممكن.
- من المطلق إلى النسبي.

- من الجواب العارف بكل شيء إلى السؤال المطروح بصدد كل شيء»[12].

غير أن انطلاق هذا المجرى المتحول في اتجاه إيجابي لا يحول دون طرح مجموعة من الأسئلة بصدد التجريب الروائي في إنجاز تراكماته النظرية والإبداعية متجاوزا مرحلة الوعي الجنيني، وأهم الأسئلة يمكن طرحها على الشكل التالي:

أ) كيف يتجنب التجريب الروائي - على صعيد الممارسة التخييلية - مأزق السقوط في الاختبارية التي تجعل من النص مجرد تنفيذ لأفكار مسبقة بدعوى المثاقفة أو المعاصرة أو غيرهما من الشعارات؟

ب) كيف يتم تأصيل المشروع الروائي المغربي مع معانقة أفق التجريب في الوقت نفسه، ودون التفريط في الحدود الدنيا من الثوابت الروائية الكلاسية؟

ج) ما هي حدود التجريب؟ وهل يكفي خرق قواعد الجنس الأدبي أو التمرد على كل أوفاق الكتابة الروائية لامتلاك شرعية الانتساب إلى مشروع التجريب؟ ألا يحتكم التجريب الروائي إلى رؤية فنية وفكرية، جمالية ومعرفية، تدعم التحقق النصي والتشكيلات التقنية في سياق الوعي النظري للممارسة الروائية؟

د) ما هو الموقف المتوازن الذي يجعل من التجريب الروائي يتجاوز دائرته التواصلية الضيقة ولا يقف عائقا أمام القارئ غير المتخصص؟ وماذا عن مسألة التواصل - بصفة عامة - ألا يعتبر المتلقي طرفا أساسيا في معادلة الكتابة التجريبية حتى يتم تهميشه فعليا؟ وهل ستظل رهانات الغموض والتعتيم والحرص على خلخلة كل الثوابت شروطا ضرورية لولوج بوابة التجريب؟ ألا يمكن مد الجسور بين التجريب الروائي ومبادئ الانسجام

12 - سعيد يقطين: *مرجع سابق*، ص. 287-288.



والوضوح والتماسك وغيرها من العناصر التشكيلية التي تحتكم في النهاية لطبيعة الرؤية التي تسند التحقق النصي؟

هـ) هل مجرد رفع شعار التجريب، أو تبني أسئلته، يؤهلان النص الروائي أو النقد الموازي له، لامتلاك القدرة على التجديد والتحديث؟ هل كل تجريب تجديد؟ وهل كل تجديد تحديث؟

و) ما مصير التجريب الروائي بعد أن يتحول إلى مجرد وصفات قابلة للاتباع والمحاكاة من طرف أي كان؟ وكيف يتم التمييز بين التجريب الكلاسي والتجريب المستقبلي؟

ز) أي أفق للتجريب في الحقل الروائي بعد انتقال أفق انتظار المتلقي إلى مراحل تجاوز المكتوب، ومعانقة مستويات أكثر تعقيدا على صعيد الحقلين السمعي والبصري: التجريب السينمائي مثلا؟

# النقد الروائي بالمغرب

من بين أهم خصائص الثقافة الوطنية حرصها الشديد على الاحتكام إلى مبدإ التأزيم (La mise en crise)، وهذا ما يجعلنا نلاحظ أن المغاربة يراجعون أوراق بعضهم البعض في مسافات زمنية محدودة، وهي ظاهرة صحية في الثقافة الوطنية بجميع المقاييس. في هذا السياق تندرج هذه الدراسة التي تتناول موضوع الخطاب النقدي الروائي بالمغرب، ذلك أننا نمر الآن من مرحلة النقد إلى مرحلة نقد النقد في إطار المراجعة المنهجية للمسارات المعرفية التفصيلية في ثقافتنا المغربية.

إن أول ما يمكن أن نسجل على تجربة النقد الروائي في المغرب هو كونها ما تزال تعيش مسار تكون مستمر ومفتوح. تكون يتيح لنا كلما تأملناه في تعاقبيته أن نسجل بعض اللحظات الأساسية للنقد الروائي في علاقته بـ «النظام الثقافي» الوطني. فهناك مرحلة أولى نسميها مرحلة ما قبل ولادة الرواية المغربية، وهي لحظة كان من سمات نظامها الثقافي هيمنة محددين اثنين: السلفية والوطنية، وهناك مرحلة ثانية وهي لحظة الولادة الجنينية للرواية المغربية المعاصرة، وتبدأ مع ولادة أول عمل روائي مشهود له بشرعية الريادة (في الطفولة) لعبد المجيد بنجلون في منتصف الستينيات. وقد سجلت الرواية المغربية لحظتها الثانية خلال عقدي الستينيات والسبعينيات في ظل محددين جديدين ميزا النظام الثقافي لمغرب ما بعد الاستقلال، هما

الصراع في أفق الماركسية والديمقراطية. أما المرحلة الثالثة، فتبدأ مع منتصف الثمانينيات وفيها سيشهد موضوع النقد الروائي المغربي انشطارا إلى اتجاهين اثنين، هما اتجاه الرواية الكلاسية الساعية إلى تمثل القواعد واتجاه الرواية الحداثية أو التجريبية الهادفة إلى خرقها، ويمكن أن نضع عنوانا لهذه المرحلة ما يمكن تسميته - تجاوزا - مرحلة الليبرالية والتوافق!

في سياق تفاعل مشروع النقد الروائي المغربي مع محددات هذا النظام الثقافي الوطني يمكن أن نقف عند محطات أساسية اجتازها النقد وهو يخوض رحلة تكونه، نذكر منها:

أ - لحظة فقدان الموضوع والمنهجية، أي لحظة ما قبل ميلاد الرواية المغربية المعاصرة والنقد المواكب لها، وفيها كان المثقف أو مشروع الناقد الروائي بالمغرب يبحث عن موضوعه الروائي المفقود في بقاع المشرق العربي مع تجربة نجيب محفوظ وغيره، إما للتعريف بالرواية العربية باعتبارها تجربة رائدة أو للإشادة بالنموذج الذي ينبغي أن يحتذى.

ب - لحظة النقد الانطباعي أو اللغوي أو التاريخي الموازي للحظة ميلاد الرواية الأولى.

ج - لحظة النقد الروائي - الواقعي مع أحمد اليابوري، ومحمد برادة، وحسن المنيعي، وإبراهيم الخطيب، وإدريس الناقوري، ونجيب العوفي، وعبد القادر الشاوي، وحميد لحميداني.

د - لحظة النقد التجريبي، وهي لحظة التعدد المنهجي مع انفتاح النقاد - ضمن سيرورة المثاقفة - على البنيوية التكوينية، والشعرية البنيوية، وشعرية باختين، والسيميائيات، وجمالية التلقي... إلخ.

إننا لا نستطيع أن نتكلم عن نقد روائي في فراغ؛ بل في ارتباطه، باعتباره لغة واصفة، باللغة الموصوفة، بمعنى أن نشأة وتطور هذا النقد لا ينفصلان في مدهما وجزرهما عن نشأة وتطور / الموضوع مشروع الرواية المغربية المعاصرة. لهذا لابد من التأكيد على الوضع الاعتباري لكل من



الرواية والنقد المغربيين باعتبارهما يعيشان - معا - لحظة تكون مستمر ومفتوح. أي إن مشروعهما غير ناجز أو مكتمل، فهما يعيشان بداياتهما المتواصلة.

لقد ميزنا في دراسة سابقة[1]، ما يمكن أن نصطلح على تسميته بالتمفصلات الكبرى للرواية المغربية (موضوع النقد الروائي المغربي)، وهي:

أولا: لحظة البحث عن التجنيس (أو صفاء النوع الروائي) بما هي لحظة تداخل للروائي بالسير - ذاتي، حيث اقتران مفهوم الرواية لدى الروائي بمبدأ التعبير عن الذات (أو استراتيجية الأنا).

ثانيا: لحظة البحث عن موقع في التاريخ الموضوعي، حيث يؤدي هاجس الواقع والواقعية إلى فتح المجال أمام مفهوم للرواية يتأسس على مبدأ الانعكاس المرآوي (في أفق وهم تغيير الواقع الخارج - نصي عموما)

ثالثا: لحظة معانقة التجريب، أي لحظة التمرد والخروج من خانة الكلاسية والبحث، خارج ثوابت الجنس وأوهام التاريخ، عن كتابة مفتوحة، وهي لحظة اكتشاف الروائي للرواية بوصفها نواة للأدبية، فضلا عن إعادة اكتشاف السارد - في السياق نفسه - باعتباره محفلا سرديا يتيح إمكانيات متعددة للروائي في الانفصال عن نصه. إنها لحظة المرور من استراتيجية الأنا إلى استراتيجية النص - المعبر، حيث يتحول نسيج الكتابة الروائية إلى جسد تعبر فوقه نصوص أخرى قديمة وجديدة، خاصة وعامة، نثرية وشعرية، روائية وعبر أجناسية، وهي، إن شئنا، لحظة قتل المؤلف الفعلي من قبل السارد داخل نصه.

إن موضوع الرواية المغربية المتأرجح في تكونه بين هذه اللحظات الثلاث هو ما يحدد وجهات النظر المنهجية والإجرائية للغات الواصفة. ذلك

[1] - ***استراتيجيات التجريب في الراوية المغربية المعاصرة: «لعبة النسيان لمحمد برادة»، «الجنازة لأحمد المديني»، «عين الفرس» للميلودي شغموم***، وهو بحث أنجز لنيل دبلوم الدراسات العليا تحت إشراف الدكتور حسن المنيعي، رقم التسجيل 34 / ر.ج / 88، خزانة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، 1991.

إنه لا يمكن لناقد روائي جاد أن يختار منهجا ما أو يتبنى خلفية نظرية ما في غياب الإدراك التام أو الإحاطة الواعية بموضوعه، والمتمثل في التراكم الروائي المغربي مدرجا في سياق مستجدات العلوم الإنسانية. وهنا نطرح سؤالا لا نجيب عنه، وإنما نتركه معلقا للمستقبل، والسؤال هو: كيف يتطور النقد الروائي المغربي في ظل غياب مسار خاص للعلوم الإنسانية ضمن نظامنا الثقافي؟ (خاصة وأن تصليب أرضية هذا النقد الروائي ترتكز - بالضرورة - على قوة الموضوع من جهة، وأصالة (توازن) المثاقفة من جهة أخرى).

وضمن اللحظات الأساسية السابقة، يمكن أن نتوقف عند لحظة النقد الواقعي باعتبارها نمطا أصليا لتجربة النقد الروائي المغربي المعاصر وإن كانت هذه المرحلة قد وقفت عند حدود معينة لم يكن ممكنا لها من الناحية المعرفية ولا من الناحية التاريخية تجاوزها. هكذا تميّزت بمجموعة من الخصائص نسجل من بينها:

أ - المراهنة على حكم القيمة (أو التقويم بالمفهوم الذي يعني التمييز بين الجيد والرديء.)

ب - موضعة النص الروائي إيديولوجيا (أو التصنيف الإيديولوجي للرواية ضمن خندق الثقافة التقدمية أو الثقافة الرجعية (الرسمية)

ج - الفصل الآلي بين الشكل والمضمون.

د - ربط النص بالمؤلف وقتل السارد (وليس قتل المؤلف كما نعرف مع البنيوية)

هـ - ربط النص بالمرجع الخارج - نصي (الواقع / الطبقة / التاريخ / الحزب (...) الخ.

و - وهم الانعكاسية (أو تكريس وعي العلاقة المرآوية من خلال إغفال العنصر الفني - الجمالي وتحجيمه باعتباره شكلا أو تذويبه ضمن العناصر التاريخية والاجتماعية والاقتصادية (...) إلخ.



وبصفة عامة، عدم إقرار استقلالية الرواية بوصفها أدبا عن غيرها من الحقول والمرجعيات غير الأدبية. تلك كانت الحدود المعرفية والتاريخية للنقد الواقعي، لذلك يمكن القول عن المفهوم الذي كُرِّس للممارسة النقدية خلال السبعينيات، إنه كان - بقوة الأشياء - مفهوما ينتصر لنقد «براني» تتوخى منه اللغة الواصفة إبراز الوظيفة الاجتماعية للنص على حساب مختلف الوظائف الأخرى (الفائدة / المتعة / الجمالية... الخ.) فضلا عن سؤال الماهية.

لقد طغت - على ما يظهر - الوظيفة النفسية (ولا نقول النقد النفساني لأن هذا النوع من النقد ظل غائبا عن مشهد النقد الروائي برمته) التطهيرية بمعنى ما، المقترنة بالطابع الدعائي. لقد كانت هذه التجربة نقدا برانيا تطهيريا، لأنه اقتصر على تفسير شبكة علائق النص بالكاتب والمجتمع والطبقة والسلطة والتاريخ تفسيرا تبريريا أحاديا، ومن ثمة فقد استعان بجهاز مفاهيمي نادرا ما كان يمت بصله إلى النقد الروائي، لأنه كان محدود أدوات سياسية - إيديولوجية. لقد عرف النقد الروائي المغربي مع اللحظة الواقعية في السبعينيات أزهى فتراته، وذلك قبل أن يصل إلى مفترق الطرق في مرحلة لاحقة، كانت درجة احتدام الصراع بين القوى المجتمعية خلفية موضوعية لنضوجه، لولا أن تعدد هواجسه سيضعه في مفترق السبل، ونذكر منها:

أ - هاجس دعم مشروع الرواية المغربية في عملية تأسيس ذاتها من الداخل بما هي جنس أدبي طارئ (وهو الدعم الذي لا يخلو من ميل إلى الاختبار المدرسي لمدى تمثل الروائيين لقواعد الجنس الروائي وأوفاقه المنصوص عليها في الغرب)

ب - هاجس إدراج الرواية في سياق الصراع المجتمعي وتوجيه دلالاتها في منحى الأطروحات الإيديولوجية (أي في منحى إمكانيةأو وهم السيطرة على الواقع أو التاريخ. بمعنى أن النقد الروائي سيضطلع بعملية فرز

المؤلفين والأبطال الروائيين المستجيبين لنداء الجماهير، الحريصين على تغيير الواقع، المنادين بانتصار المبادئ المناهضة للسلطة وطبقتها، القائلين بحتمية التاريخ، عن غيرهم من الشخصيات والروايات الشاردة عن إرغامات الإيديولوجية).

ج – هاجس تأسيس لغة واصفة للرواية المغربية المعاصرة غير مسبوقة في الحقل الثقافي الوطني على صعيد بقية الأجناس الأدبية. لغة تنشد امتلاك منهجية محددة، وأدوات نقدية صارمة تتوخى تأويل الدلالة الاجتماعية للنصوص (أي موضعتها وتصنيفها إيديولوجيا على صعيد ما يسمى بالخارج – أدبي).

إن هذا المنعطف من مسار تجربة النقد الروائي بالمغرب سيسفر عن فراغ معرفي ومنهجي لدى النقاد بإزاء أسئلة التجنيس والدلالة والتلقي، وذلك من جراء «السهو» النسبي لهذه الممارسة النقدية عن تأسيس مشروع الرواية والنقد الروائي من داخل الوعي بنظرية الأدب. فإعطاء الأولوية لوهم الفعل في التاريخ على حساب تكريس وعي نظري جمالي وحس نقدي سيشكل تأخرا معرفيا، نظريا ومنهجيا في مسيرة هذا النقد (أي إنه تأخر أو تطور معاق نابع من حالة التأسيس المزدوج التي كان يعيشها كل من جنسي الرواية والنقد)

التوتر الآخر الذي سيكشف عنه هذا المنعطف، يتمثل في ظهور ما يسمى بالرواية الحداثية جنبا إلى جنب مع الرواية التقليدية، وهو توتر سيعرف مداه الأقصى مع مباغتة مجموعة من الروائيين (المديني وعلوش والتازي) لمعايير أفق انتظار النقاد بإصدارهم لروايات مثل (حاجز الثلج وزمن بين الولادة والحلم...) فهذه النصوص وما سيليها من روايات عزالدين التازي، وأحمد المديني، والميلودي شغموم، ومحمد الهرادي، ومحمد برادة، ومحمد الشركي... إلخ؛ ستدخل مسار التأسيس الروائي ضمن منحى جديد يراهن على التجديد والتحديث في مستوى الخطاب الروائي



والمادة الحكائية أيضا، كما يتوخى خرق القواعد التقليدية للمحكي الروائي وخلخلة ثوابتها العامة. وهذا يعني أن الرواية المغربية – ضمن مسارها التأسيسي – ستراهن على خطين متوازيين: خط الرواية الكلاسيكية الساعية إلى المحافظة على القواعد، وخط الرواية الحداثية الهادفة إلى التحرر من تلك القواعد بخرقها والتمرد عليها.

وبمثابة خلاصة لتوترات هذا المنعطف، يمكن أن نتحدث عن مأزق وهم تأسيس خطاب نقدي من خارج التمثل الواعي لنظرية الأدب وما تمليه من قضايا نظرية ومنهجية، كما يمكن أن نتحدث عن مأزق انشطار الموضوع أو مباغتة المتن الحداثي للتراكم الروائي الحاصل ضمن دائرة المد الكلاسي، ويمكن أيضا أن نتحدث عن مأزق استمرار مشروع التأسيس الروائي في ظل الثنائية (رواية كلاسية ورواية حداثية). وكل هذه المستويات ستؤدي إلى لحظة إرباك كبرى – كما يمكن أن نطلق عليها – لمعايير أفق انتظار النقد الواقعي، خاصة إذا أضفنا إلى كل ذلك مسألة السرعة الهائلة التي عرفها تقدم العلوم الإنسانية في مجال النقد الأدبي ونظريات الأدب والأجناس الأدبية خلال العقود الأخيرة.

بعد استنفاد تجربة النقد الواقعي لدورها المعرفي والتاريخي، ستبدأ لحظة التأسيس الثاني للنقد الروائي المغربي المبني على الانفتاح والمثاقفة، وهذه الولادة الثانية للنقد الروائي المغربي ستعرف انطلاقتها في منتصف الثمانينيات بعد اضطرار النقاد إلى الانفتاح على مرجعيات نظرية ومنهجية مغايرة تمكنهم من امتلاك تصور جديد ومفهوم مغاير للنقد الأدبي أو التقويم النقدي. في هذا السياق ستظهر الترجمات الاستراتيجية لمحمد برادة وإبراهيم الخطيب، وملفات مجلة «آفاق» لاتحاد كتاب المغرب حول البنيوية التكوينية وجمالية التلقي وتواصلات... والنتيجة، أننا سنجد في الحقل الثقافي الوطني حضور مجموعة من المناهج المتباينة من حيث المنطلقات النظرية والأسس الإبستيمولوجية جنبا إلى جنب، مؤسسة بذلك علاقة تجاور وإقصاء متبادل بدل التعاقب والتكامل. ومسألة تعدد المناهج في ظل هذا

الوضع، ستقودنا إلى طرح سؤال جوهري يتعلق بصميم هذه الممارسة النقدية في المغرب، أي بهويتها التي لا يمكن أن نحسم على وجه الدقة: هل تتأسس على التعدد أو التجانس؟ وهل «التثاقف الأعرج» مع الغرب – فرنسا، وعلاقة الصدى بالصوت تدخل ضمن المفهوم الصحيح للتعدد المنهجي أم إن الأمر لا يعدو أن يكون شيئا آخر؟

إذن، يمكن أن نتحدث في الثمانينيات والتسعينيات عن مشروع «قطيعة» مع اللحظة السبعينية، وتبدأ من المنعطف المشار إليه لتفرض أسئلة يمكن عرضها على الشكل التالي:

– ما الذي يدفع النقد الروائي بعد هذا التراكم المحدود إلى إعادة النظر في منطلقاته النظرية والمنهجية والإجرائية: هل هو الموضوع (أي طبيعة التراكم الروائي الموجود)؟ هل هو أفق التقدم «المنهاجي» الغربي الحاصل على صعيد العلوم الإنسانية (موازاة للتراكم الروائي الغربي الملصيق به)؟ وإذا لم يكن بد من المراجعة؛ فهل يكون البدء من مراجعة علاقة النقد بالنسق الثقافي الوطني والتراكم الروائي المحلي أم من مراجعة علاقته بالعلوم الإنسانية في سياق المثاقفة، أم تشمل المراجعة المحددين معا؟ وفي كل الأحوال، فإن من بين الأسباب التي اضطرت النقد الروائي في الثمانينيات إلى الانفتاح على منطلقات مرجعية جديدة، نذكر فقر التجربة السابقة والانفتاح المتدرج للدرس والبحث الجامعيين على المناهج الغربية والتقدم الحاصل – في هذا المجال – بفرنسا وأوربا، وهي عوامل كانت كافية لأن تجعل النقد الواقعي يستنفد ممكناته المنهجية والإجرائية ويعلن عجزه عن مسايرة تحولات المتن الروائي المغربي.

في ضوء هذه النقلة الجديدة للترجمة والاقتباس والانفتاح على الأصول النظرية والمرجعيات النقدية الغربية، ستعرف التجربة النقدية الروائية تحولا في مستوى جنس الكتابة النقدية نفسه، ومفهوم النقد الأدبي – الروائي بطبيعة الحال. ستزحف الدراسة الأكاديمية



على المقال الصحفي ويتداخل مفهوم الناقد بمفهوم الباحث، مما سيؤدي إلى ظهور نقاد جدد يستهدفون من العملية النقدية وصف النصوص الروائية أو تأويلها باعتبارها بنيات سردية وليس بوصفها مضامين تعبر عن أو تعكس واقع المؤلفين (أي إنه سيتم وضع حد لمجموعة من المغالطات وسوء التفاهمات من مثل الخلط بين البطل الروائي والمؤلف، أو الشخصية الروائية والشخص الواقعي، أو المكان النصي والمكان الواقعي، إلخ. وذلك عبر إدراج النص الروائي ضمن سياقه الأدبي الخاضع لمقتضيات نظرية الأدب).

ضمن هذا التوجه، يمكن أن نذكر أسماء كل من سعيد يقطين وحسن بحراوي وقمري بشير وعبد الحميد عقار، ممن نسميهم بالنقاد الجدد نظرا لما رسموه لأنفسهم من أهداف تتوخى علمنة الظاهرة الروائية على صعيد الخطاب النقدي، أي السعي إلى إنجاز مقاربة علمية لها متانة توجه إما «السردولوجيا» أو «السيميائيات» أو «الشعرية الباختينية»... إلخ. أسماء يتقدمها الرواد (أحمد اليابوري، ومحمد برادة، وحسن المنيعي) ممن ظلوا يواكبون كل المراحل عبر تجديد مرجعياتهم وتوجيه «الرأي العام» الأدبي في اتجاه مزيد من الوعي بمقتضيات نظرية الأدب. كما تعقبها أسماء أخرى أكثر فتوة من مثل فريد الزاهي وعبد الرحيم العلام وعبد الفتاح الحجمري وعبد الإله قيدي ومحمد علوط وأحمد فرشوخ ومحمد معتصم... إلخ. إنها جميعا أسماء تتراوح بين الريادة والتجديد؛ لكن عندما يتعلق الأمر بمشروع مثل إنجاز الأستاذ سعيد يقطين[2]، فإننا نجد هذا التوزع بين المنهجية الغربية والمتن الروائي المشرقي؛ بينما لا يكون للمغرب من هذه المعادلة إلا الباحث الفاعل، وهذا ما يجعلنا نتساءل – في إطار إشكالية الهوية – هل هذا النوع من الممارسة النقدية يمكن اعتباره نقدا مغربيا بالمضمون الاستراتيجي للكلمة أم إنه يدخل ضمن سياق آخر، بمعنى تمثل وتطوير البحث العلمي الأكاديمي خارج النظام الثقافي؛ وبعيدا عن العلاقة بالموضوع

[2] – سعيد يقطين، *تحليل الخطاب الروائي*، المركز الثقافي العربي، البيضاء-بيروت، الطبعة الأولى 1989

(موضوع المغرب الذي يعنينا بما هو سؤال في الخصوصية دون أية شوفينية). سؤال يبقى مفتوحا بالنسبة للعديد من الممارسات النقدية الرائدة والمحددة التي لا تطرح بشكل واضح هذه الحيثيات المرتبطة بمشروع تأسيس نقد روائي مغربي يطمح إلى تأصيل أرضية نظرية ومنهجية عُمْقُها موضوع الرواية المغربية.

وهنا نكون قد وصلنا إلى ما أطلقنا عليه في سياق سابق[3] «الجروح النرجسية» للنقد الروائي المغربي. فهذا النقد - بصفة عامة - يعتبر نقدا تجريبيا، وهي مسألة إيجابية، لكنه الإيجاب الذي لا ينفي وجود العوائق والجروح من مثل تداخل النقد الأدبي مع التحليل الأكاديمي (أو العلمي للأدب). وهنا دور الدرس الجامعي في التحسيس بضرورة علمنة الظاهرة الأدبية. أي في لفت الانتباه - في ضوء نظرية الأدب ونظرية الأجناس الأدبية - إلى الاستقلال النسبي للظاهرة الأدبية - وبصفة خاصة - عن اللعبة السياسية التي جعلت من تبعية الثقافي للسياسي في الستينيات والسبعينيات عنوان مرحلة بكاملها.

فبقدر ما سيعمل النقد الروائي على تحرير نفسه من عوائق تلك التبعية، سينساق إلى ضرب آخر من التبعية يمكن أن نستشف ملامحه بدون مبالغة في التأكيد على طابعه المأزقي، ونقصد بذلك تبعية النقد الروائي للدرس الجامعي والبحث الأكاديمي: الأول يسقطه في النزعة المدرسية البيداغوجية، والثاني، يخلخل بنيته التجنيسية، وذلك من خلال ما أشرنا إليه سابقا لدى حديثنا عن النقاد الجدد، أي زحف الدراسة الأكاديمية على المقال الصحفي، والمسألة هنا تنسحب على هوية الخطاب النقدي، مقوماته وطبيعة تشكله باعتباره جنسا قائم الذات؛ على أنه ينبغي ألا يفهم من هذه التبعية أنها سلبية مطلقا، ذلك أنه من إيجابياتها، تجاوز النزعة الذاتية المتحكمة

3 - محمد أمنصور، «الجروح النرجسية للنقد الروائي المغربي»، *المنبر الليبرالي*، عدد 15، السنة الثانية، نوفمبر، 1994.



إلى الوظيفة الانفعالية، والخروج من قفص نظرية الانعكاس وفق تمثلها السبعيني المغلق، والتحرر من أحكام القيمة والنزعة التصنيفية والمصادرات الإيديولوجية، وحضور هاجس الموضوعية والعلم وما يقودان إليه من سيادة مفاهيم التحليل والموضوعية والوصف والنسبية.

أما ما يمكن أن نسميه - تجاوزا - بالسلبيات، فيتمثل في إقصاء المتلقي العادي (أو غير المختص) من دائرة التواصل النقدي، وجنوح جنس هذا النقد الروائي إلى مستويات معينة من الهجانة يعكسها غياب انسجام المصطلحات والأدوات الموظفة مع المنطلقات النظرية أو الأسس المنهجية. وهي هجنة يؤكدها تداخل مفهوم «التقويم الأدبي» بمفهوم «التحليل الأدبي»، تداخل يعود إلى التنازع الذي نفترض أنه قائم بين الصحافة والجامعة على هذا النقد ويتجلى في اختلال أجناسي في نسيجه، هو التائه بين مقتضيات البحث العلمي (المشترط للمسافة الزمنية والتروي والعمق في تمثل الخلفيات النظرية) وبين الحرص الشديد على احترام مبدأ الملاءمة.

كل هذا نوجزه بالقول؛ إن هناك ضياعا أو ما يشبه الضياع في مشروع تأسيس هذا النقد، مما يرجعنا إلى طرح سؤال هويته بحدة. إذ ماذا عساه يكون هذا المسمى نقدا روائيا؟ ما هو؟ وما أفقه؟ ما المقصود بالنقد الروائي في المغرب؟ هل هو النقد الصحفي الذي تروجه الجرائد والملاحق الثقافية والمجلات، أم الدراسة الجامعية التي تغزو الصحافة وتخضع عملية التقويم الأدبي لأوفاق ومعايير منهجية صارمة؟ هل النقد الروائي هو تلك المتابعات الصحفية ذات الهدف التعريفي - الإعلامي التي تجتر أحكام القيمة والنزعة الذاتية، مع الميل إلى التصنيف واختزال التوجهات أم هو النقد التحليلي المحتكم إلى منطلقات نظرية ومنهجية صارمة، والهادف إلى الإمساك بقواعد لعبة النص بغض النظر عن مسؤولية اللغة الواصفة في دعم دينامية التواصل بين القراء والنصوص؟ ألا تشكل الدعوة إلى حتمية تعدد القراءات وضرورة تخلي النقاد عن أية وصاية على القراء ضربا من التخلي عن المسؤولية التاريخية والأدبية والأخلاقية لهؤلاء النقاد في تنظيم الحقل

الأدبي وتوجيهه وترشيده واستكشاف تياراته ومدارسه؟ كيف يتم رصد وفحص هوية النقد الروائي؛ هل بالتمييز بين أنواعه (الأكاديمي والصحفي والمختلط) أم بالبحث في مرجعياته وفحص مدى انسجام منطلقاته النظرية مع طبيعة توظيفه للأدوات الإجرائية؟ كيف نفهم ذلك الإقصاء المتبادل بين أنواع النقد الأكاديمي والصحفي والمختلط؟ وهل مجرد الانتقال من مستوى الانشغال بالبنية المفسرة بما حولها إلى مستوى البنية المستقلة عما حولها كاف للقول بتجدد هذا النقد وأصالته أو وجوده و تجريبيته؟ ألا يكمن مأزق هذا النقد في اختلال وتيرة نموه قياسا إلى وتيرة نمو المتن الروائي المغربي – موضوع الدراسة؟ ألا يكمن ذلك المأزق في اعتباطية عملية الاقتباس والترجمة، وخضوعهما للنزوات الفردية؟ وهل كان على فعالية أمثال لوكاتش وغولدمان وبارت وتودوروف وجنيت أن لا تقتحم أفق انتظار هذا النقد وقرائه إلا بعد منتصف السبعينيات؟ وهل كان على «البوليفونية» أن تنتظر ترجمة محمد برادة لكي تصير مشاعا في الوعي النقدي؟ ولماذا شحوب النقد النفساني والموضوعاتي في مقابل «نجومية» بعض المناهج؟ وهذه القطيعة المباغتة مع المشرق العربي – على صعيد النظرية فقط – كيف نفهمها، خاصة وأن أهم دراساتنا الأكاديمية أنتجت خطابات نقدية على متون مشرقية، مما يثير التباسا بخصوص هوية مثل هذا النقد الذي يأخذ مناهجه من الغرب ومواضيعه من المشرق، فلا يكون للمغرب منه إلا «دبلوم» ذلك الباحث الذي يؤسس مشروعه خارج النظام الثقافي الوطني؟ وكيف نفهم التأرجح بين التجريبية والاختبارية؟ وغياب التجانس في الممارسة النقدية؛ هل هو ظاهرة صحية أم العكس؟

في الختام، إن صلب الإشكالية، له طابع معرفي وآخر وظيفي؛ إذ يبقى السؤال الجوهري هو: ما هو نوع الممارسة الذي علينا إنجازه الآن؟ هل نشتغل في إطار النقد الأدبي أم في إطار علم الأدب؟ وكيف نحقق في ضوء التمييز بين العمل العلمي والعمل النقدي درجة من



الملاءمة؟ وكيف نراجع منظورنا للجانب الوظيفي في ظل سياقنا الثقافي الجديد؟

# الغائب في المشروع الروائي المغربي

- 1 -

لعل أول ما يثير الانتباه أثناء الحديث عن مستقبل الرواية المغربية - في سياق إشكالية الحداثة وعناصر التحديث في الكتابة - هو هذا اليقين المضمر الذي تنطوي عليه هذه الصيغ، بل الالتباس الذي تشيعه الألفاظ والمصطلحات المستعملة في هذا السياق (مستقبل الرواية / الرواية المغربية / عناصر التحديث في الكتابة الروائية). فالذي لاشك فيه، هو أن أحسن مدخل لمقاربة هذا الموضوع يتمثل في التوقف قليلا - بقصد التأمل - عند هذه الاستعمالات اللفظية، والدلالات أو الأسئلة التي تثيرها حول واقع ومصير مشروع الرواية العربية المكتوبة بالمغرب. فالحديث عن مستقبل الرواية المغربية يوحي - ضمنيا - كما لو أن هذا الجنس الأدبي المستحدث محسوم في وجوده ضمن منظومة أدبنا المغربي المعاصر، والحال أن السؤال الذي يفرض نفسه بهذا الصدد هو: هل ما يسمى عندنا الرواية المغربية المعاصرة، لها ماضٍ وحاضر حتى يكون لها مستقبل؟

- 2 -

إن الحديث عن الماضي هو إقرار بإمكان الحفر في تاريخ هذه الرواية، وهو تاريخ قد يكون من السابق لأوانه الحديث عنه أو الشروع في إنجازه مادام مشروع هذه الرواية لا يزال قيد التكون. فهي لا تزال تعيش بداياتها المتواصلة، حديثة عهد بالنشأة، محدودة التراكم

ومفتقدة لأية انتظامية. إنها رواية لا يزال يقين وجودها موضوع تساؤل كبير؛ فكيف الحديث عن ماضيها أو إمكان التأريخ له؟ أو كيف الحديث عن مستقبلها على أرضية ماض وحاضر لا يزال مشروع تأسيسهما في مقدمة جدول الأعمال؟

لعلها المفارقة الأولى التي تجعل من الذاكرة المفترضة لهذه الرواية مفقودة أو غيرية؛ أو لسنا نتخذ من معايير أفق انتظار الرواية الغربية (أو المشرقية) مظلة أبوية لولادة كتابتنا الروائية؟ فمجمل التراكم الحاصل عندنا منذ نصف قرن من الكتابة، في إطار قواعد الجنس الروائي أو خارج تلك القواعد، لا يرقى إلى مستوى مقولة الذاكرة أو الماضي أو التراث الروائي. إنها مجرد لحظة بداية متواصلة تتأرجح بين هذا النمط أو ذاك، بين هذا النموذج أو ذاك، وهي - في كل الأحوال - بدايات متأرجحة لمشروع تأسيسي يتراوح بين عتبة ماض يتشكل، وانفلات حاضر هارب، وتمنع مستقبل يأتي ولا يأتي.

- 3 -

نقول الرواية العربية المكتوبة بالمغرب ولا نقول الرواية المغربية، لأن افتراض وجود هذا الجنس الأدبي ضمن مؤسستنا الأدبية - فضلا عن حداثته - أمور غير محسومة تماما. وبهذا المعنى، فإن سؤال المستقبل لن يكون سوى سؤال الكينونة، وسؤال الحداثة لن يكون سوى سؤال الهوية. ولو شئنا أن نسلك مسلكا أكثر إيجابية، فنتخلى عن هذه النزعة التشكيكية المستمرة ونفترض أن الرواية المغربية - بالإضافة إلى كونها موجودة - قد شقت طريقها في مجرى الحداثة؛ فماذا سنقول عن الرواية غير الحداثية: هل هي موجودة؟ هل توجد في الأدب المغربي المعاصر رواية كلاسية وأخرى حداثية؟ ما هي مقومات كل نمط من هذين النمطين؟ من أين يبدآن وإلى أين ينتهيان؟ ما طبيعة العلاقة القائمة بينهما، وهل يتمايزان على صعيد



التجنيس؟ هل العلاقة بينهما مبنية على التعارض أم التجاور، وما الذي يخول لنا القول إن هذا النص الروائي تقليدي وذاك حداثي؟

بصفة عامة، سيكون علينا من خلال هذه الأسئلة المتناسلة، أن نحاول فهم الاعتبارات التي تبرر قبولنا طرح إشكالية العلاقة بين الرواية والحداثة، أو عناصر التحديث في الرواية المغربية المعاصرة. ولأن الحديث عن الحداثة لا يمكن أن يتم بمعزل عن الحديث عن التقليد؛ أفليس السؤال الأكثر جوهرية - في ضوء كل ما سبق - هو: هل يمكن إنجاز رواية حداثية في مجتمع وثقافة تقليديين؟ ثم: ما الذي يجعلنا نوقن بأن كل حديث عن مستقبل الأدب (أو الرواية خصوصا) يقود حتما إلى الحداثة أو التحديث؟

- 4 -

أول ما ننطلق منه في محاولة الإجابة عن بعض تلك الأسئلة، هو الإقرار بالحاجة إلى إماطة اللثام عن كثير من الأوهام السائدة في وعينا الأدبي، والتي يتمثل بعضها في سعي بعض الكتاب الروائيين عندنا - وتزكية النقاد لهم - إلى تبني الحداثة الروائية من منظور تقني، وهو توجه ينطوي على تصور يفترض بأن الرواية المغربية لا يمكنها أن تكون حداثية إلا إذا قلدت الوجه التقني للنموذج الروائي الحداثي في الغرب (أو المشرق العربي). ولعل أكبر مزالق هذا التوجه تتمثل - بالإضافة إلى نقل المهارات والتقنيات الشكلية - في إدماج مشروع التأسيس الروائي المغربي ضمن استراتيجية تلك الرواية الحداثية، الغيرية، المنبنية على خرق ومعارضة النموذج الكلاسي الغربي. ولأن معيارنا الخاص، أو ما يمكن أن يسمى روايتنا التقليدية، تكاد تكون غير موجودة[1]، فإن المأزق هنا يكون أكبر، لأن كتابة رواية مغربية حداثية تخرق معيارية الرواية التقليدية الغربية، مسبقا، يعني ضربا من الصراع الوهمي غير المتكافئ، ضد أب غير موجود أصلا.

1 - باستثناء بعض الإرهاصات الروائية التي نصطلح على تسميتها بالرواية «ما قبل - كلاسية» (الوزاني / بنجلون / الحبابي / غلاب ...).

وبالتالي؛ فهو مستعار رمزيا من الغرب (أو المشرق) للدخول معه في «تعارض» بمسوغ كونية النموذج الغربي (أو قومية النموذج الروائي المشرقي!)، والحال؛ أن الفعل الحداثي الأصلي لا يكون في كتابة رواية تعارض نموذجية رواية بلزاك أو فلوبير أو زولا أو نجيب محفوظ، وإنما في تأسيس نموذج خاص، أي في الانكباب على استدراك التفويت التاريخي الحاصل عندنا في هذا الجانب، وملء خانته الفارغة بما يعني ذلك من إيجاد معادل للأسس الفنية التي يقوم عليها الجنس الروائي الكلاسيكي في العالم، وبدل الدخول الوهمي في معارضة «مبدأ التصوير الواقعي» في الرواية الغربية (أو المشرقية) المسماة كلاسية، يكون من الأجدى أن يضع الروائيون في مقدمة جدول أعمالهم، الحاجة إلى بناء ماضي الرواية المغربية المفقود، وهو بناء يمر عبر امتلاك القدرة على رواية حكايات مقنعة تصور الواقع باعتبار التصوير استكشافا للوجود وتشيد عبر التخييل الروائي شخوصا روائية، وحبكات، وأحداثا مشوقة، وأزمنة وأمكنة مستمدة من نسغ المجتمع ومتخيل الناس في واقعهم الملموس.

إنها ليست دعوة إلى الردة، ولكنها الحاجة التاريخية للأدب المغربي المعاصر التي تقتضي أن يكون جانب أساسي من جوانب مستقبله، يكمن في الماضي، أي في إعادة بناء ماض مفقود، وتأسيس معيار روائي مطلوب. ولن ينفعنا في شيء الركون إلى القول بأن «الزاوية» للتهامي الوزاني، و«في الطفولة» لعبد المجيد بنجلون، أو«سبعة أبواب» أو «دفنا الماضي» لعبد الكريم غلاب، أو «جيل الظمأ» لمحمد عزيز الحبابي، تمثل ذلك المعيار وتملأ خانة الرواية الكلاسية لمشروع روايتنا الحديثة. فهذا المتن الريادي سيظل مرتبطا بالنشأة الأولى والولادة الجنينية التي مهدت للولادة الفعلية المرتقبة، والتي لم تأت بعد، لذلك، فإننا نصطلح على تسميته بالرواية «الماقبل - كلاسية»، تماما، كما نصطلح على تسمية رواية المديني «زمن بين الولادة والحلم»، وما كتبه عز الدين التازي فيما بعد بالرواية «الما قبل - حداثية»!.



## - 5 -

في منتصف السبعينيات، شهدت الرواية المغربية والروائي المغربي، لحظة انبهار كبرى أمام اكتشاف الرواية الجديدة الفرنسية، ورواية الحساسية الجديدة في مصر - لا حقا - وهما اكتشافان سرعان ما سيتخذان مظهر انحسار مباغت لمد الرواية «الماقبل - كلاسية» في مقابل نمو وتصاعد وتيرة الرواية «الماقبل - حداثية». وهذا الانشطار المباغت في عمر قصير لجنس أدبي مستحدث، سيتخذ من المكون التقني مدخلا رئيسا لإعلان انخراط الرواية المغربية الفتية في زمن الحداثة. فنجد المبدع أحمد المديني يجنح في نصوصه إلى تغليب الوظيفة اللغوية في النص الروائي باعتباره حقلا لغويا يضطلع السرد الهذياني فيه بهدم «جمود النسق اللغوي العربي الفصيح»؛ أي باختزال الفعل الحداثي الروائي في التمرد العنيف على / ضد اللغة ومعمارية الجنس الأدبي، وجعل الانقلاب على كل القواعد مدخلا لخلق أجواء من التعتيم والغموض والالتباس في العلاقة الطبيعية بالقارئ ومنظومة الأدب السائدة؛ فهل كان هذا المنحى في الكتابة الروائية الفتية - آنذاك - دخولا للرواية في زمن الحداثة؟ هل يجد إنجاز مشاكس من هذا القبيل مبررات انزياحه المتطرف عن معيار روائي غير موجود - أصلا - في مبدأ الحداثة؟ هل تكمن الحداثة الروائية في مجرد هدم اللغة الروائية، أو تفكيك المعمار، أو نسف البناء السردي للشخوص الروائية وإفراغها من كل عمق سيكولوجي أو اجتماعي، أو ردم الهوة بين النثر والشعر، أو تفتيت كل حدثية ممكنة أو تعاقبية منطقية تستجيب لوحدة الزمان والمكان؟

لقد كان ما أنجزه المديني والتازي رائدا في وقته، لأنه أرهص لنمط جديد في تكون نواة المشروع الروائي العربي بالمغرب، ونسميه الآن، نموذج الرواية «الماقبل - حداثية»، غير أن الوجه الإيجابي لهذه المحطة الأساسية في تاريخ الأدب والرواية المعاصرين، ينبغي ألا يحجب عنا الوجه الآخر السلبي لهذه «المغامرة»، وانعكاسها على بعض أوجه مصير الكتابة الروائية بالمغرب، ولعل أسوأ هذه الانعكاسات يتمثل في الشيوع الذي سيعرفه - بعد ذلك -

مفهوم مغلوط للحداثة الروائية يميل إلى فهم الكتابة الروائية واختزالها في مبدأ الهدم من أجل الهدم، بحيث ستصير الحداثة كل الحداثة في تفكيك المعمار الروائي، أو إخلاء السرد والمتخيل الروائي للهلوسة اللغوية، أو التحطيم العشوائي لمقولة الشخصية الروائية، أو النسف الشامل للحبكة الروائية، أو الإكثار - ما أمكن - من تداخل الأحداث والأزمنة والأمكنة بدون مبررات رؤيوية مقنعة، أو الاستثمار المجاني لمختلف أشكال اللعب الهندسي والتقني الذي لا يرى في «التجريب» الروائي سوى التنويع على أوتار التقاطع أو التوازي أو القلب أو الانشطار أو التناوب أو التحويل... إلخ. فهل الحداثة الروائية هي مجرد نسف للحكاية؟ هل كل تسلسل منطقي في الأحداث، وكل تشويق، وكل حبكة محكمة الصوغ، وكل بطولة، هي عدوة الحداثة، ومنقذة الروائي والرواية من التقليد والتقليدية؟

إن التقليد (وروح التقليدية) هو فهم التجديد أو التحديث الروائي على هذا المنوال، وهو فهم مغلوط يضل عن الإشكالية-الأم لصنعة الكتابة الروائية، والتي نصطلح على تسميتها بإشكالية التصوير المرجعي.

## - 6 -

إن من بين كل الأسئلة التي يفرضها محور الحداثة الواسع، وفي صلب الإشكاليات والقضايا التي تثيرها الرواية المغربية المعاصرة، تحديدا، هناك إشكالية التصوير المرجعي، خاصة إذا ما ضمنا مفهوم التصوير كل الدلالات الإجرائية والإيحائية التي تتولد من ترجمة مصطلح (La représentation) أي (التشخيص أو التمثيل)، ووسعنا مفهوم المرجع الخارج - نصي ليشمل الوجود وكل تلويناته: الذات والواقع والتاريخ والتراث واللغة والعرق والحياة اليومية والثقافة الشعبية والعادات وأنماط العيش والرموز والأساطير والبيئة والميتافيزيقا، وكل ما هو خارج - نصي. فطبيعة العلاقة في الكتابة الروائية بين عملية التصوير والمرجع الخارج - نصي، بين التشخيص وأشياء العالم، بين سؤال التخييل ومعطيات الواقع



المرئي أو المسموع أو المحسوس أو المعاش أو المروي أو المتذكر... إلخ؛ هي ما يحدد حداثة الكتابة الروائية أو تقليديتها، أدبيتها وروائيتها أو لا أدبيتها ولا روائيتها. فالحداثة الروائية هنا تفهم باعتبارها خلفية رؤيوية، تمثلا جماليا رفيعا. إطارا نظريا، فلسفيا، وفكريا، فنيا مشخصا عبر تذويب الهوة بين اللغة والمادة الخام، بين الحكائي والمجتمعي وبين الجمالي والإيديولوجي. وبهذا المعنى، فإن الحداثة الروائية لا تكمن في مجرد خرق قواعد الجنس الروائي أو احترامها، أي لا تكمن - فقط - في الجانب التقني من الكتابة، أو معارضة نموذج روائي كلاسي مستعار أو متوهم، عبر الشطح اللغوي، أو هلوسة التفكيك الفوضوي، أو اللهاث الوهمي وراء اللاحكاية!.. إن الحداثة الروائية تكمن - أيضا - في إيجاد الموضوع الروائي الملائم. وهنا لا بأس من سوق وجهة نظر عبد الله العروي في مسألة الموضوع في الاستجواب الذي أجرته معه مجلة «آفاق»، وأعيد نشره في العدد الصادر عن مجلة «الآداب» اللبنانية، المخصص للأدب المغربي الحديث. يقول العروي: «إننا لا نزال نبحث عن موضوع خاص بنا في الرواية المغربية». فـ «الطابع المميز للآداب الأمريكية، للقصة الأمريكية بخاصة، هو إهمال ما يعرف عندنا بالقسمة والمكتوب، الإنسان - الفرد هو محور الكون. السؤال مطروح بالنسبة لنا نحن العرب: ما هو موضوعنا؟»[2]. إنه إشكال لا يقل خطورة عن مسألة ما يسمى بالشكل أو الخطاب أو التقنية في حقلنا الروائي. وإذا كان «التثاقف» الأعرج مع الرواية الفرنسية الجديدة قد أوهم كتابنا لبعض الوقت أن التحديث الروائي لا يمر إلا عبر «التقنية»[3]، وأن «الواقع»! بوصفه موضوعا روائيا قد صار أمرا في حكم المتجاوز، ما دامت

---

2 - حوار أجراه مع عبد الله العروي عقار وساعف والشاوي، العدد الأول والثاني (يناير) شباط فبراير 1995، السنة 43، ص. 13.

3 - يقول عبد الله العروي: «قال جان بول سارتر في تعليقه على أعمال الروائي الأمريكي جون دوس باسوس: "إن كل تقنية سردية تحتوي على فلسفة، أي نظرة إلى الكون. الواقع أن كل كاتب يستوحي تقنية معينة إلا ويتشبع بالفلسفة المرتبطة بها أصلا، رضي بذلك أم أباه، وعى به أم غفل عنه"». انظر: *الإيديولوجيا العربية المعاصرة*، المركز الثقافي العربي، ط. الأولى، 1995، ص 244.

الكتابة الحداثية إما تكون «لازمة»! أو لا تكون. إذا كان هذا الوهم من أوهام الحداثة الروائية قد خيَّمَ بظلاله على الكثير من ممارساتنا الروائية ذات الادعاء التجريبي؛ فإن صميم الانشغال بمسألة الحداثة الروائية يسوقنا إلى البحث في موضوع الحكي، إضافة إلى البحث في كيفيته. فليس السؤال: (كيف نحكي؟) هو وحده الذي يقودنا إلى أرض الحداثة، كما لن يكون السؤال: (ماذا نحكي؟) تعويضا عن السؤال الأول. فكلاهما سؤال واحد، وكلاهما وجهان لإشكالية واحدة، هي إشكالية: التصوير المرجعي.

## - 7 -

ماذا عساه يكون موضوع الرواية التي تريد أن تكون حداثية إن لم يكن المغرب بمجتمعه التقليدي وثقافته الأصلية؟.. أو الكائن [ضمن لبوسه التاريخي: المغرب]، في مواجهة الوجود؟ وهل يمكن لرواية حداثية أن تكتب في المغرب وتسمى حداثية ومغربية دون أن تكون على صلة بمأزق الوجود بما هو سؤال في التاريخ؛ أي مساءلة الهوية الثقافية للإنسان المغربي مساءلة جمالية في ضوء مكونات ثقافته الأصلية، وتضاريس مجتمعه التقليدي؟... إننا مجتمع فلاحي يوجد في إفريقيا، في مناخ قاري، وقارة فقيرة. بلد ينتسب إلى منظومة بلدان البحر الأبيض المتوسط، متعدد الأعراق واللغات؛ فكيف لرواية تكتب في هذه المنطقة أن تحمل إسم المغرب وهي لا تراهن إلا على مستوى واحد من مستويات التصوير المرجعي لمكونات الهوية الوطنية؟... فهناك على صعيد المادة الخام ثقافة أنثروبولوجية خصبة وعميقة، ثقافة شعبية غنية تشكل اللاشعور الجمعي للأجناس البشرية التي تعيش في هذه المنطقة من العالم، وهنالك التاريخ المغربي المجهول، والتراث الشفوي غير المدون... فلماذا تبحث الرواية المغربية عن حداثتها في تراث وتاريخ المشرق العربي؟ إن تعامل هذه الرواية مع التراث المغربي بكل مكوناته التاريخية والجغرافية والأدبية، لم يسجل لحد الآن ما يستحق الذكر في هذا المجال. لقد فهم منه دائما، الخلفية المشرقية التي تحيل على ألف ليلة وليلة والمقامات وكليلة ودمنة



ونثر الجاحظ... الخ.، بينما ظل تراث ساكنة المغرب الأقصى عبر الأزمنة محط إهمال وإنكار، ولا أدل على ذلك من سطحية الخلفية التراثية للمغرب في أعمالنا الروائية. إننا هنا لا ندعو إلى علاقة شوفينية (أو قطرية) للروائيين المغاربة بتراثهم وتاريخهم ولغاتهم، ولكن يحز في النفس أننا لا نجد بعد روايات في المغرب تستكشف الوجود في أبعاده التاريخية، والجغرافية، الثقافية والشعبية: روايات تستنطق التاريخ المغربي غير الرسمي، كما لا نجد روايات تتمثل الجغرافيات والمتخيلات الإثنية، أو الأديان والوثنيات المغربية. إن الحياة اليومية في المغرب زاخرة بشتى أنواع الصراعات اللغوية واللهجية والثقافية المضمرة والمعلنة، لكن الأدب - أو الرواية خاصة - إما زاهدة في تدوين هذا الزخم اللغوي أو عاجزة عن تمثله رؤيويا وأدبيا. من هنا فإن التأثير المفترض أن تحققه الرواية في القارئ المغربي وتاريخ الرواية الكونية في ضوء تفاعلها مع الفنون الشعبية المغربية، والحكايات الشعبية، والطقوس الاحتفالية، والتاريخ الشفوي، ومعطيات ونتائج الحفريات وحقائق المؤرخين غير الرسميين والخلفية الأنثروبولوجية للشعب المغربي... إلخ، لا نجده أو نقرأه في روايات قصيرة النفس، صغيرة الحجم، ضحلة الطرح، مسطحة التصوير المرجعي، مستنسخة التقنية، محدودة الأفق، تائهة في السراديب الضيقة لنخب المثقفين المعزولين عن الشعب وثقافته، وحياته اليومية، وهويته، وذاكرته، ومصيره. وهنا يحق لنا أن نتساءل:

أ - كم هو عدد الروايات التي استوحى فيها الكتاب المغاربة متخيلهم الأدبي من المادة الخام للعهد السعدي، أو الموحدي، أو المريني، أو البورغواطي، أو ما قبل الحماية، أو خلالها، أو ما بعد الاستقلال؟.

ب - كم هو عدد الروايات التي عالجت الخلفيات الاجتماعية والنفسية والأبعاد الإنسانية لقضية الصحراء المغربية، بكل حيثيات محكياتها وملابسات تقلباتها؟

ج – كم هو عدد الروايات التي شخصت تعددنا القبلي واللساني، وأدرجت المتخيل الأمازيغي، واليهودي، والإفريقي-الزنجي، والعربي، والإسلامي، والوثني ضمن نسيج محكيها؟

د – كم هو عدد الروايات التي أعادت بناء شخصيات تاريخية مغربية، وساءلت التاريخ الرسمي، ودونت الحكايات الشفوية الشعبية، وحينت مرويات الحروب والأوبئة والهجرات الجماعية الكبرى والرحلات والكوارث الطبيعية والانتصارات والهزائم المنسية التي عرفها المغرب عبر الأزمنة والأحقاب؟.. لا شيء.. لا شيء.. ويحلو لنا أن نتحدث عن مستقبل الرواية المغربية!!.. عن حداثتها!!..

ألا يتعين – على صعيد اللغة مثلا – أن تضطلع الرواية التي تريد أن تكون حداثية بتدوين وتخزين وتوظيف التراث اللغوي المتعدد والهائل في محكياتها؟ أو ليس هذا الرصيد اللغوي المتنوع أحد المداخل الاستراتيجية التي تغدو معها الرواية مجالا لتثبيت الهوية الثقافية للإنسان المغربي في تقلباته الاجتماعية والعقدية واللهجية؟ أو ليس بهذا الفهم الذي يتفاعل بمقتضاه التشخيص والمساءلة مع التخييل والتلوين، تكون علاقة الروائي باللغة مبنية على منطق حداثي، ومراهنة على عناصر التحديث في الكتابة الروائية، عوضا عن ذلك الفهم المبسط الذي مورس في أواسط السبعينيات، والذي فهم من الحداثة والتجريب مجرد هدم لنسقية اللغة العربية الفصحى، وتشييء متخيل الكتابة ومخيلة القارئ. والتدوين هنا يعني جعل مختلف المكونات اللغوية والثقافية والرمزية روافد للتشخيص المرجعي دون السقوط في أوهام التعارض الزائف بين الفصيح والعامي، بين العربي والأمازيغي، بين اليهودي والإسلامي، بين الإفريقي-الزنجي والمتوسطي، بين الشفوي والمكتوب، بين الشعري والنثري، أو بين القبلي والمدني... إلخ.



## - 8 -

يرى الطرح المقلوب للحداثة الروائية أن التجديد في الرواية المغربية تجاوز لإشكالية «التصوير المرجعي»، والحال أن جوهر العملية الروائية ينبني على هذه الإشكالية-الأم، كما سبقت الإشارة، إذ لا رواية بدون تشخيص. غير أنه لا يكون بالضرورة تشخيصا تصويريا بالمعنى الفوتوغرافي الانعكاسي الآلي للكلمة؛ بل يكون تصويرا فنيا-جماليا لمدارات الوجود الإنساني. وهنا نفترض أن الروائي في عودته المرجوة إلى مقومات استراتيجية الرواية الكلاسيكية، أو حتى في خضم هلوسة تجريبه «التقنوي»، مطالب بأن يتملك استراتيجية «المفكر اللعبي» المأخوذ بسؤال الواقع بما هو وجود. المفكر-الفنان صاحب «العين الداخلية» التي ترى جمالية الأشياء في عريها وتقدر أن تقبض على المرئي واللامرئي قبضا لغويا، لعبيا، افتراضيا، تساؤليا وجماليا. الفنان صاحب المرصد الملتصق بمفردات الواقع، بعناصر الوجود وأسئلته. الفنان الذي يستكنه فردية الأفراد وإنسانية الإنسان. الروائي الذي يسبر أغوار الكينونة المنسية للمغربي في بداهتها وغرابتها، في واقعيتها وحلميتها، معيدا بذلك اكتشاف التاريخي في اليومي، الوجودي في التاريخي؛ فتتجدد بذلك علاقة الرواية بالتحولات الجارية في أيام الناس، طرقاتهم، مدنهم، أحلامهم، كوابيسهم، مرئياتهم ولامرئياتهم... إنه المبدع المؤمن «بحكمة اللايقين» روحا للرواية، حيث لا مجال إلا لقلق السؤال أو التساؤل، والشك، والافتراض، ومحاولة الفهم قبل الحكم، ومواجهة «تعقيد» عالم الحياة والتباس الوجود بسؤال الفن...

تلك بعض ألوان طيف العين المفقودة في الرواية المغربية التي ينتظر أن تعيد للقارئ قدرته على استكشاف الكينونة في دهشتها الأولى، فتلتقط اللحظة «الثنية – Le pli» التي ينصهر فيها الزمان والمكان، التذكر والنسيان؛ وهي عين-روح روائية لا تتحقق إلا عبر استيفاء المقتضيات التالية:

أ) الموضعة الوجودية للكائن بإزاء العالم

ب) التكوين التاريخي للوجود (أو امتلاك حس تاريخي-اجتماعي تجاه سؤال الوجود)

ج) الوفاء لـ «روح الرواية» المجسدة في حكمتها: [حكمة اللايقين]

د) الإبقاء على المبدأ الجمالي جوهرا ثمينا لكل اشتغال روائي

وهو برنامج عمل يستوجب رؤية فلسفية، وخلفية معرفية-جمالية عالية، وتكوينا ثقافيا رصينا، وحسا إبداعيا مرهفا، وقدرة حقيقية على الحكي وولوج مختبر الكتابة السردية من أوسع أبوابه: الفن. فالروائي المغربي الذي يكتب بالعربية ولا يملك هذا الوضع الروائي، ولا يملك أن يمارس حقه التاريخي في التثاقف والتفاعل مع المتخيلات العربية - الأمازيغية - اليهودية - الزنجية المغربية، ولا يملك أن ينجز تفاعلا - تشخيصا فنيا - حكائيا مع كينونة «الشعب» وهويته... الروائي المغربي الذي يحرص على جهل تاريخ مغرب ما قبل دخول الإسلام وما بعد خروج الاستعمار.. الذي لا يبحث عن أسرار هذا التاريخ وخفاياه.. الذي لا يعرف - أو لا يبحث عن - الحكاية في صميم وجود الكائن.. هذا الروائي المزعوم، لا يملك أن يكون حداثيا أو يقدم جديدا للأدب المغربي أو القومي أو العالمي مهما حاول تقليد التقنية الحداثية في الرواية الجديدة الفرنسية أو الأمريكو - لاتينية أو المصرية أو اللبنانية... إلخ. لأن الرواية قبل أن تكون خيالا هي مختبر معرفة، ومشروع استكشاف للواقع / الوجود في مختلف أبعادهما. لهذا لا تترجم رواياتنا المغربية إلى لغات أجنبية إلا تعسفا، لأن الترجمة في هذا المضمار لا تكون للغة فقط، وإنما لخصوصية الحضارية لإنسان المنطقة التي تكتب فيها هذه الرواية أو تلك [تعتبر الشخصية الروائية المرصد الحاسم لإبراز مفهوم الهوية. لذلك، فالروائي الذي لا يوفق في جعل هوية شخصياته موضوع استكشاف جمالي يعتبر روائيا ضالا!] وكل هذا لا يتأتى بمجرد اتخاذ قرار إرادي بكتابة رواية حداثية أو ما بعد حداثية.



في الختام، لا نجد من جواب شاف لكل الأسئلة التي تخللت هذه الوقفة سوى القول بحاجة روايتنا المغربية وروائيينا المغاربة إلى مزيد من التكوين المعرفي - الفني / الجمالي. فالمعرفة الفلسفية أولا، والتمرس الجمالي بحكمة التاريخ ثانيا، والبحث في أسئلة الواقع / الوجود المغربي ثالثا، وإعادة اكتشاف (تذكر وبعث) الكينونة المغربية المنسية جماليا وفنيا... أولا وأخيرا.. وإلا فإن أي اختراق متوهم أو مزعوم لتقليدية مجتمعنا المغربي وثقافته الأصلية سيظل مجرد شعار / نداء أخرس، خارج ميدان كل نداء ! ! فهل نثير - بعد كل هذا - مزيدا من الأسئلة حول الغائب في مشروعنا الروائي المغربي؟

# القســـم الثانـــي
## (قـــراءات)

## تخوم الروائي: السيرة ملجأ للتاريخ المنهار
## أوراق / عبد الله العروي[1]

1 - عبد الله العروي، أوراق، المركز الثقافي العربي، 1989، طبعة أولى.

في إطار محكي استرجاعي، نثري، يعمل على صياغته سارد متخيل له وجود مفترض يؤهله لإلقاء الضوء على ذهن إدريس بما هو مسار فكري وعاطفي، أي باعتباره قصة تشكل قيم ذلك الذهن بشكل خاص. ولعل هذا الأفق القرائي الاحتمالي هو ما يحفز على طرح أسئلة من قبيل:

- ما الفرق بين السيرة الذاتية وفق الاصطلاح المتعارف عليه والسيرة الذهنية كما يمثلها التحقق النصي في «أوراق»؟
- هل يمكن كتابة سيرة ذهن الإنسان بمعزل عن بقية مكونات شخصيته / تجربته الحياتية؟
- ما هي آثار هذا التخصيص / التبعيض على طبيعة تشكل السيرة بما هي قالب أدبي له أوفاق ومواصفات محددة؟

**(2-1)** ودون الانسياق لتقديم أجوبة متعجلة أو تبسيطية لهذه الأسئلة ذات الطابع المنهجي، قد يكون من الملائم الانتباه إلى خدعة العنوان الفرعي. فمن الذي يرغب في توجيه أفق انتظار القارئ صوب موضوع غيري / ذهن إدريس باعتباره موضوع السيرة المرتقبة؟ (...) لقد تمت الإشارة منذ البداية إلى المؤلف الفعلي (عبد الله العروي)، فهو صاحب المصلحةالأولى في ممارسة هذا الإيهام. إيهام المتلقي بالطابع الغيري (أو الآخري) للكتابة، وخداعه بإضفاء صبغة انشطارية على الذات (عزل الذهن / الجزء عن الشخصية / الكل)، غير أنهما - خداع وإيهام - تكمن خلفهما مقصدية الخلخلة البدئية لأفق انتظار الجنس الأدبي / القارئ؛ وهو رهان لعبي ينسف مبدأ التطابق بين مكونات الثالوث السردي (المؤلف ضد البطل ضد السارد). إنه نسف يصدر عن كاتب معروف بتعددية مراياه الثقافية، وتنوع وجوهه وأصواته وضمائره المعلنة والخفية (مؤرخ / فيلسوف اجتماعي / روائي / أستاذ جامعي - باحث / رجل سياسة، إلخ.) مما يتيح للكتابة استقلالها النصي خارج مدارات الإسقاط الخارج - نصية، وهو تمويه فني يستهدف خلق مسافة تباعدية بين القارئ والمؤلف الواقعيين، وفي



الوقت نفسه خلق سياق تبئيري جديد للكتابة السير - ذاتية يمكنها من الخروج على القواعد التقليدية الجامدة التي قد يكون مبدأ التطابق أبرز تجسيد لها. أما تجليات ذلك السياق التبئيري المركب، فتظهر من خلال تأطير ثنائي للسرد يمارسه كل من الروائي (الذي لا نعرف اسمه) وشخصية شعيب. فعبر حوارهما ينمو السرد ويتبلور، بينما إدريس كذهن (أو كشخصية) لا يحضر إلا كوثائق وكنانيش، أي باعتباره جملة أوراق يحضر فيها (البطل!) بالقوة ولا يتحقق له وجود بالفعل إلا عبر عمليات التوليف والتركيب والتحقيق والتأويل والتعليق التي يمارسها الراوي، بالإضافة إلى ما يوازي كل ذلك من أسئلة وتعقيبات شعيب. يقول الراوي:

> «رتبت أوراق إدريس حسب منطق اقتنعت أنه كان يسير تفكيره، وحدثتك، يا شعيب، بما استخلصت من تحليلاته وتأملاته. ثم حاولت أن أتخيل ما لم يخطر بباله أو ما خطر بباله وقرر إغفاله»[3].

إنه المنحى العام الذي ستنهض من خلال عناصره الصورة المراد تشكيلها للذهن، وهو منحى «حواري»، متعدد «وجهات النظر»، يستهدف «التغريب» بين الشخصية الورقية (إدريس) والشخص الواقعي (العروي)، لكنه؛ ومن خلال رهانه اللعبي هذا، يضع تاريخ الأنا على تخوم أجناس تعبيرية تخرج الكتابة من شرنقة الذات إلى آفاق الروائي وصناعة التاريخ.

**(1-2)** إن ما يربط بين النسيج النصي لـ «أوراق» وجنس الرواية لا يقف عند حدود عنصر الحكي. فهناك ذاكرة روائية تخترق رؤية النص الفنية لتربط بينه وبين كلية التجربة الإبداعية للعروي. ولعل أبسط مؤشر على امتداد حلقات تلك الذاكرة هو حضور إسمي إدريس وشعيب كقرينتين مشتركتين بين مختلف روايات المؤلف[4]. وإذا كان مبدأ استقلالية

---

3 - *أوراق*، ص. 243.

4 - صدرت للعروي الروايات التالية:

النص ينفي عن إدريس «الغربة» أو «اليتيم» أن يكون هو نفسه إدريس «أوراق» (أو شعيب «الفريق» هو نفسه شعيب «أوراق»)، فإن هذا الاعتبار لا يمنع من الإقرار بوظيفة الإسم ضمن كلية التجربة «العروية»؛ وظيفة تدعم دلالات الذاكرة الروائية الغنية والموحدة على صعيد الرؤية والرؤيا معا. ذاكرة تؤطرها منطلقات فكرية وفنية تستهدف الانخراط في تأسيس المشروع الروائي – السردي العربي، بالمغرب. أي تمكين الكتابة النثرية من امتلاك هوية حضارية وتجنيسية تلتحم ضمنها الممارسة السردية بالنظرية خارج مدارات التقليد، وفي سياق التجديد غير المتعارض مع مبدأ الخصوصية.

**(2-2)** لقد اشتغل العروي بعلم التاريخ، لكن اشتغاله ذاك لم يحل دون اهتمامه وتعاطيه لفن الرواية. لذلك لا نستغرب عندما نجده في «أوراق» يمد الجسور بين حقلي التاريخ والأدب، ويعمل على تدشين حوار خلاق، معرفي وفني وفكري ومنهجي بين صناعة التاريخ وفن السيرة. فالنص يتقدم لقارئه كثمرة تلاقح عضوي وبنيوي بين الحقلين، وهو زواج أجناسي يضع لعبة السرد في مفترق الطرق بين عدة قوالب وأجناس تعبيرية (...)

يقول عبد الله العروي في كتابه «ثقافتنا في ضوء التاريخ»:

«(...) عندما نجمع عددا من الوثائق، بعضها مكتوب وبعضها مادي أثري، بعضها أدبي وبعضها إداري، بعضها يهم الفكر وبعضها يهم الأوضاع المعاشية، ثم عندما ينتهي كل متخصص من استغلال تلك الوثائق في دائرة اختصاصه، ماذا نفعل بها؟ هل نكتفي بجمعها وتلخيصها وترتيبها أم

- *الغربة*: (1971) عن دار النشر المغربية، البيضاء.
- *اليتيم*: (1979) عن دار النشر المغربية، البيضاء.
- *الفريق*: (1986)، عن المركز الثقافي العربي، البيضاء.
- *أوراق*: (1989)، عن المركز الثقافي العربي، البيضاء.
- *غيلة*: (1998)، عن المركز الثقافي العربي، البيضاء - بيروت.



نحاول أن نخطو خطوة أبعد من ذلك؟ يجمع الناس على أن عمل المؤرخ ليس عمل الإخباري أو الموثق. ينتظر الناس من المؤرخ شيئا آخر غير التحقيق، والتخليص والترتيب. ما هو هذا الشيء الآخر؟» .

إن الجواب عن هذا السؤال سيختلف إذا ما أجرينا تحويرا على النص واعتبرناه موجها للمؤرخ الأدبي، أي لكاتب السيرة الذاتية. فبافتراضنا أن مؤلف السيرة هو مؤرخ من طراز خاص (موضوعه = تاريخ الأنا)، فإن الشيء الآخر سيكون هو... «الخيال»! لكنه خيال من نوع خاص، أي إنه ليس خيالا منطلقا من غير قيود أو ضوابط، وإنما هو خيال أشبه ما يكون بحدوس المؤرخين التي تلجمها المعطيات والمنهجية العلمية، فضلا عن الأفق الاحتمالي للحقيقة المفترض أنها تاريخية.

وشعيب في ضوء هذه الدلالات، يمكننا من الوقوف على بعض الظلال الوارفة التي يلقيها علم التاريخ على خلفية جنس السيرة، وذلك عبر ما يمكن الاصطلاح على تسميته – تجاوزا – بـ «التناص المنهجي»! بين فن السيرة وصناعة التاريخ. فعلى غرار ما يقوم به المؤرخ في اشتغاله على تواريخ الأمم والدول والعمران والحضارات، يعمد الراوي في «أوراق» إلى جعل الوثيقة أو الكناشة مادة خام ومنطلقا لإنتاج السرد السيري حولها وعبرها، وذلك من خلال تذييلها بحواشي تتخلل نسيج الكتابة (أفكار وتعليقات وتصويبات واستدراكات واعتراضات وإعادة موضعة ثقافية أو سياسية أو فنية أو علمية، إلخ.)، وهو الإطار العام للسرد السيري في «أوراق» الذي تبدأ معالمه وخرائطه في الانكشاف منذ الحوار الاستهلالي بين الراوي، حين نقرأ:

«هذه أوراق إدريس، خذها أنت أقرب الناس إليه، وإلا اشتراها البقال ليحرقها أو يغلف بها الحمص. الكتابة حرفتك. افعل بها ما تراه نافعا. يحتفل الناس بالأربعينية، لنحتفل

5 - عبد الله العروي، *ثقافتنا في ضوء التاريخ*، المركز الثقافي العربي، 1983، ص. 27، ط. 1.

بعشرينية إدريس.. عشرين سنة في ظلمات الاحتلال وعشرين سنة في نور الاستقلال...
- ليس هو وحده في هذا المجال...
- تريد أن يطمس ذكره؟
من قال لك إنه كان يرغب في أن يحفظ ذكره؟ من يضمن لنا أن ما ترك هو أحسن وأصدق ما كتب؟ ألا يكون الأهم ما حجبه عنا واختفى بوفاته؟ الأوراق بلا شك غير متسلسلة، أساليبها لا شك متنوعة. إذا رتبتها على كيفي ربما حملتها معنى غير الذي أراده إدريس، ربما أعطيت عنه صورة غير مطابقة للحقيقة. وإذا نشرت كل ما فيها على حاله ربما ألحقت به الضرر. قد أعطي عنه صورة أقل وفاء من تلك التي خططتها عندما جعلت منه شخصية خيالية.
- استعملت اسمه وأقواله وحوادث حياته بدون إذن منه. الآن حان الوقت أن تؤدي له حقوقه.
- تقول: هذه الأوراق اكتب سيرة إدريس»[6].

إن هذا الحوار - الاستهلالي بين الراوي وشعيب، يضع القارئ في صورة المنحى العام لاستراتيجية الكتابة في «أوراق»، وهو منحى يجنح بمسارات السرد صوب الإشكالية المحورية لعلم التاريخ: إشكالية وفاء المؤرخ للحقيقة التاريخية / الموضوعية. وإذا كان موضوع التأريخ هنا ينحصر في تيمة الذهن، فإن هذا التضييق الموضوعاتي لم يمنع من استحضار مختلف حيثيات / إواليات الكتابة التأريخية، خاصة وأن أوراق الشخصية الأساسية (إدريس) التي خلفها بعد موته، تمثل جملة كنانيش تنطوي على مادة غزيرة (مقتطفات / مقالات / قطع أدبية / محاضرات / دراسات، إلخ.)، بحيث تعكس مختلف اهتمامات ذهن إدريس الفكرية والسياسية والفنية والعاطفية لمدة زمنية حاسمة في تاريخ المغرب، تمتد كما يقول شعيب «عشرين سنة في ظلمات الاحتلال وعشرين سنة في نور الاستقلال».

6- أوراق، ص. 7.



إن تمثيل ذاكرة الأنا، وكتابة تاريخ ذهنها وفق منهج يستهدف خلق جدل متواصل بين الذهن / الخاص والتاريخ / العام، ليعد أمرا حيويا ومبادرة طليعية في حقل ومجال التأسيس السردي بالمغرب. فمن جهة هناك اقتباس مهارات صناعة التاريخ المتمثلة في جمع الكنانيش القديمة ومعالجتها ترتيبا وتأويلا وتعليقا، ومن جهة أخرى، هناك تلك النظرة التاريخية، وذلك المترع العلمي اللذان يضفيهما التمازج الأجناسي والرؤيوي والأسلوبي على الكتابة، وهو تلاحم تركيبي بين فن السيرة وعلم التاريخ يعيد إلى الذاكرة سؤال / مسألة.. «علمنة الظاهرة الأدبية»، حيث الخيال الأدبي يمتلك عمقا معرفيا ومنهجيا لا مجال للعشوائية فيه أو الارتجال!

لقد أسفر هذا المنحى المزدوج في الكتابة عن معمار نصي فريد تنعكس معالمه وخطوطه العريضة في الفهرس الذي وضعه المؤلف في خاتمة الكتاب، وذلك للتأشير على المحتويات التي جاءت مرتبة ومبوبة في شكل ثلاثة أقسام وتسعة فصول، يحمل كل فصل من بينها عنوانا فرعيا، وهي: (العائلة / المدرسة / الوطن / الوجدان / الضمير / الهوية / العاطفة / الذوق / التعبير / التأبين). وواضح من خلال هذا النص - العنواني، أن الوثائق والكنانيش قد خضعت لتصنيف وترتيب يجعل المؤلف - بمقتضاهما - كل فصل ينهض على رصيد وثائقي بعينه. أما علاقة الراوي بتلك المادة الخام / الوحدات النصية، فتتجلى من خلال إنتاجه لحواشي تتوزعها ضروب التعليقات والتعقيبات والتأويلات والاستنتاجات. وهي عناصر ينمو من خلالها السرد، ويتكامل عبر نسيجها الشكل الفني مع المادة السردية.

وإذا كانت «أوراق» قد صهرت في بوتقة صوغها الأدبي، الخاص والعام، الفردي والجماعي، القديم والجديد، الذاتي والموضوعي، المجرد والمشخص، إلخ.، فإن ذلك التعدد السردي ما كان ليتحقق إلا ضمن رؤيا فنية وخلفية أطروحية ستجعل من لعبة التجنيس مجرد مدخل فني وإطارا جماليا لبسط مختلف مرتكزاتها.

(ب) **الخلفية الأطروحية: البطولة المرجأة واضمحلال التاريخ:**

**(1-3)** من خلال القراءة الخطية لعناوين الفهرس، يمكن الحكم بأن «أوراق» كتاب أخلاقي بامتياز. فالمراهنة على تأليف سيرة الذهن، هي مراهنة – في الآن نفسه – على رصد مسارات القيم الفردية والجماعية (قيم الوطنية والتربية والحب والدين والفن والأخلاق عموما)، أي تلك القيم التي تحكمت في تشكيل ذهنية جيل بأكمله يدعى جيل الاستقلال، جيل وجد نفسه باستمرار أمام سؤال نيتشه الكبير والدائم: «كيف يجب أن نتصرف؟»، وفي محاولاته المتكررة والمتنوعة للإجابة، قدر له أن يعيش التحول في الواقع، وتمزق التحول في الوعي المدرك لذلك الواقع. فبين الطموح والإحباط، بين النهوض والتراجع، بين الحلم والكابوس، بين القوة والضعف، بين الانتصار والهزيمة.. سيتشكل وعي مشروخ منفصل عن الواقع الموضوعي، وعي لم يعرف إدريس وجيله كيف يصرفونه مع المعطيات الواقعية أو كيف يجعلونه مطابقا للواقع المتحول، فكان الإخفاق. والحكم بالإخفاق على تجربة إدريس الذهنية ينطوي على إدانة شاملة لوعي جيل بأكمله. الجيل الذي واجه إشكالية الاختيار منذ شبابه في لج الثنائيات الحادة والمحيرة: (الاستعمار / الاستقلال – الوطنية / الخيانة – الغرب / الشرق – الدين / الدولة – الإسلام / المسيحية – الرأسمالية / الاشتراكية – الالتزام / الفوضوية – الانخراط في تاريخ الجماعة / إيثار الذات والمراهنة على تاريخ الأنا... إلخ.)، وحيث ساد التردد وغموض المواقف في مواجهة تلك الثنائيات المتداخلة والمتحركة، لم يكن مد التاريخ يعرف الانتظار أو الإرجاء. فبعد الاستعمار جاء الاستقلال، وبعد سيادة الأحلام الرومانسية بالاستقلال دقت ساعة بناء مغرب الاستقلال، والمرور من الحلم إلى البناء لم يكن في طراوة الأحلام الفردية للنخب المثقفة، بقدر ما كان في صلابة الكوابيس الجماعية التي ستواجه «النخب السياسية»؛ وبهذا المعنى، فإن جذور الإخفاق الذي تبلور «أوراق» رؤيتها الأطروحية حوله تجد امتداداتها



في البنى السياسية والاجتماعية والفكرية، فضلا عن مسؤولية الأفراد ضمن الجماعات واتجاهها. يقول السارد:

«اعتقد إدريس أن الشعب المغربي أهلت بأعجوبة، فكان كمن أنقذ بعد يأس، غمرته الفرحة أولا ثم عاد إلى نفسه فرأى الواقع.
– ماذا رأى بالتحديد؟
– رأى الشعب فقيرا جاهلا مريضا. رأى تلك الآفات والعاهات لأنه لم ينغمس كغيره في العمل الإداري اليومي. وبالمناسبة أذكر أننا نحن الذاهبين إلى فرنسا والعائدين منها كنا ضحية سراب. ظننا أيام الحماية أن كل ما يوجد على أرض الوطن ملك لنا فتخيلنا المغرب أكثر تقدما مما كان في الحقيقة. وعند الاستقلال أدركنا بغتة أن كل ما كنا نشاهد هو ملك لفرنسا وللفرنسيين وأننا حتى لو أردنا اقتناءه لما استطعنا ذلك إلا بعد زمن طويل. بدت لنا الهوة السحيقة بين الواقع والأماني. فهمنا أن الانطلاقة ستكون من نقطة وطيئة جدا جدا.
– فعمت إذن الخيبة وبدأت الردة.
– لجأ البعض إلى التطرف كوسيلة للهروب من مواجهة الواقع. أما إدريس فإن القسم العمومي من فكره قد تقلص وتضخم القسم الخصوصي. تحول معلق عواطفه من هيئة توهمية تدعي الوطن إلى شخص ملموس»[7].

إن هذا النص / المقتطف، يضع القارئ في صورة / لب الإشكالية المركزية التي تؤطر الرؤية الفكرية والخلفية الأطروحية لسيرة «أوراق». ومن خلال المفردات والصيغ التعبيرية التي ترد فيه (السراب / الهوة السحيقة / الواقع / الأماني / القسم العمومي / القسم الخصوصي / التوهم / الوطن...) يمكن استخلاص أهم عناصر / دلالات النسيج الرؤيوي الذي ينتظم الحمولة الأطروحية للنص. وهي الخطوط العريضة لإشكالية ذهن إدريس باعتباره «لا بطل» النص، أو الشخصية المحورية

7- *أوراق*، ص. 120/121.

المصادرة في «بطولتها الإيجابية»! والخيار البطولة هذا متأت من تلك الفجوة التاريخية التي خلفتها «صدمة الاستقلال» لدى جيل كان يحلم كثيرا بنهوض تاريخي وحضاري قوي ستبزغ شمسه مع فجر الاستقلال، فكافح من أجل ذلك بالسلاح أو سافر إلى الغرب لامتلاك سلاح المستقبل (المعرفة). غير أنه ما إن دقت ساعة الحرية حتى وجد (الجيل) نفسه مرعوبا أمام صخرة الواقع العنيد، ومجبرا على مواجهة الحقيقة المرة: التخلف الشامل في كل البنيات والتأخر التاريخي المضاعف في الوعي والواقع (...) وهكذا، ستتحرر الأحلام والأماني، وكمثال على أسلوب الهرب والنكوص، يبقى إدريس في فرنسا سنتين بعد إحراز المغرب على استقلاله (...) وهو الواقع الخارج عن إرادة إدريس والذي صمَّمَ على تجاهله، إلى تأخره عن القيام بواجبه والمشاركة في بناء المغرب المستقل، وهو الاختيار الذي أقدم عليه دون استكشاف كل عواقبه»[8].

إن الهرب من مواجهة الواقع، والتخلي عن ركب الجماعة، والمراهنة على الخيار الفردي في ظل وضع متسم بالركود والتخلف والتأخر التاريخي، هي الأسباب الرئيسة التي ستقود إدريس إلى بلورة مشروع لـ «البطولة المرجأة» أي دثت الرصيد القيمي للفرد (الثقافة!) خارج الفعل التاريخي بمعناه العمومي. فعندما يعجز الفرد عن الانخراط في مد الحركة التاريخية على الصعيد السياسي (بالمعنى المباشر للكلمة)، يتضخم القسم الخصوصي من تكوينه، فتكون تلك «الانتصارات» الوهمية للذهن كتعويض عن الإخفاقات الفعلية في الواقع: إخفاق الجماعة، وإخفاق الفرد ضمن تلك الجماعة.

إن الخط الفكري الذي راهنت عليه الرؤية الأدبية والأطروحية لكتاب العروي يتمفصل بين أوهام الانتصارات الذهنية والإخفاق التاريخي للبطل وجيله، وهو خط سيلوره قالب السيرة الذهنية كتناظم دلالي ونوعي

---

[8] - أوراق، ص. 244



لضروب الجدل المعاق بين بطولة الذهن الفردي وبين أنقاض التاريخ أو البطولات المنهارة للجماعة. من هنا تنهض «أوراق» كصرخة في وجه انحلال التاريخ الجماعي، كنداء ضد تفكك الحلم المحجوز لجيل الاستقلال الذي خضع لهزة «الحرية»، التي لم تكن أقل عنفا من هزة الاستعمار سواء على صعيد الواقع أو على صعيد القيم الموازية لذلك الواقع. هزة الزلزال الذي رج ذهن إدريس، وحاول الراوي أن يقدم لنا صورة عنه من خلال جمع الوثائق وترتيبها وإعادة قراءتها وإنتاج حواشي أدبية وفكرية عليها ضمن لعبة مرايا يتقابل فيها الخصوصي بالعمومي، الذاتي بالموضوعي، الفكري بالعاطفي، السير ذاتي بالتاريخي... إلخ، وهي تقابلات تبنى إما على التعارض أو التمفصل أو التراكب (...) حسب السياق الذي ترد فيه والوظيفة التي تضطلع بها.

**(ج) الميتا – روائي أفقا للبحث عن زمن الرواية:**

(1-4) إن المنحى التعددي للسرد في «أوراق» يجعل من الكتابة تتقدم كمفترق طرق بين عدة أجناس تعبيرية تتلى في مقدمتها فنون السيرة والأقصوصة والمقال النقدي والمحاضرة والمناظرة والرواية (...) وفيما يخص هذا الجنس الأخير، فإن الذاكرة الروائية – المشار إليها سابقا – تتخلل متواليات السرد على صعيد الحكي والتأطير الرؤيوي جدلية المجرد والمشخص. فالأحداث والوقائع الذهنية والسلوكية المستذكرة تتمحور حول شخصية إدريس ناسجة فضاءاته الخاصة وذكرياته البعيدة وفق طقوس حكائية شفافة لها خلفية «تعبرية» تتناسل بمقتضاها قصص الذهن والشخص. وقد امتد الجدل المذكور بين المجرد والمشخص ليجد تجليه الأقصى في الفصل الذي يحمل عنوان «التعبير». ففي هذه المرحلة من السرد يتراح الخطاب الميتا – روائي عن دائرة السيرة، ليطرح عناصر تصورية / مفهومية تخص نظرية الرواية من زاوية الفاحص التنظيري لرؤية النص، وهكذا نقرأ:

«الرواية العصرية كلها حنين

- الرواية أم رواية الرواية؟

هناك الآلاف الروايات وهناك التجربة الروائية كعملية بحث وتعميق مستمر وكلاهما يعبر بالحنين، في عالم أقل أو أكثر انسجاما، بوعي أقل أو أكثر صفاء. ماذا نفهم من الحنين إن لم نفهم الفصام؟

لم الرواية مكسورة، فلماذا لا نكتبها كذلك! إلا إذا كان هناك قارئ يقضي بأنها إذا كتبت مكسورة لم تقرأ كذلك والعكس بالعكس.

وأصل الحنين هو التعلق بالواقع الذي بدونه لا تقوم الرواية. الحنين هو الاتصال بزمنين، أحدهما ذاتي والآخر موضوعي، ثم التفريط في أي منهما لأن منطق الرواية هو الكشف عن تلازمهما».

«التاريخ تتابع الأحداث، الحب تموج الوجدان، كل رواية سوف إما من الحب إلى التاريخ لاكتشاف المجتمع في قلب الذات، وإما من التاريخ إلى الحب لإنقاذ الذات من الغرق في خضم التاريخ. هذا هو زمن الرواية. كل رواية عندما تكون تامة صادقة ذات هالة»[9]

إنه الخطاب - الميتا روائي الباحث في النص عن زمن الرواية، وهو خطاب ينبثق من قلب السيرة ليضعها على تخوم الروائي، كما أنه نواة نظرية تصلح أن تقوم كعماد لممارسة العروي الروائية، ذلك أن مراجعة أعماله السردية تقود القارئ باستمرار إلى الوقوف على مبدأ الحنين بما هو فصام وسيرة وتعلق بالواقع. فمنذ «الغربة» و«اليتيم» والعروي يسعى إلى تشخيص انفصال زمن الذهن بأزمنة الواقع، وتجسيد تلازم خلفية الذات بخلفيات الموضوع. وهذا المعنى دال سيرة أوراق كتابة سردية لا تخلو من نفس روائي، وهو مكونات تتطور من خلال جدلية الذهني بالتاريخي كأطر مرجعية تعبر بإحباطات الفرد في قلب الجماعة. إن العروي وهو يطرح في أوراق مغامرة الرواية في البحث عن صورة ذهن إدريس المطابقة لحقيقته

[9] أوراق، ص. 217/216

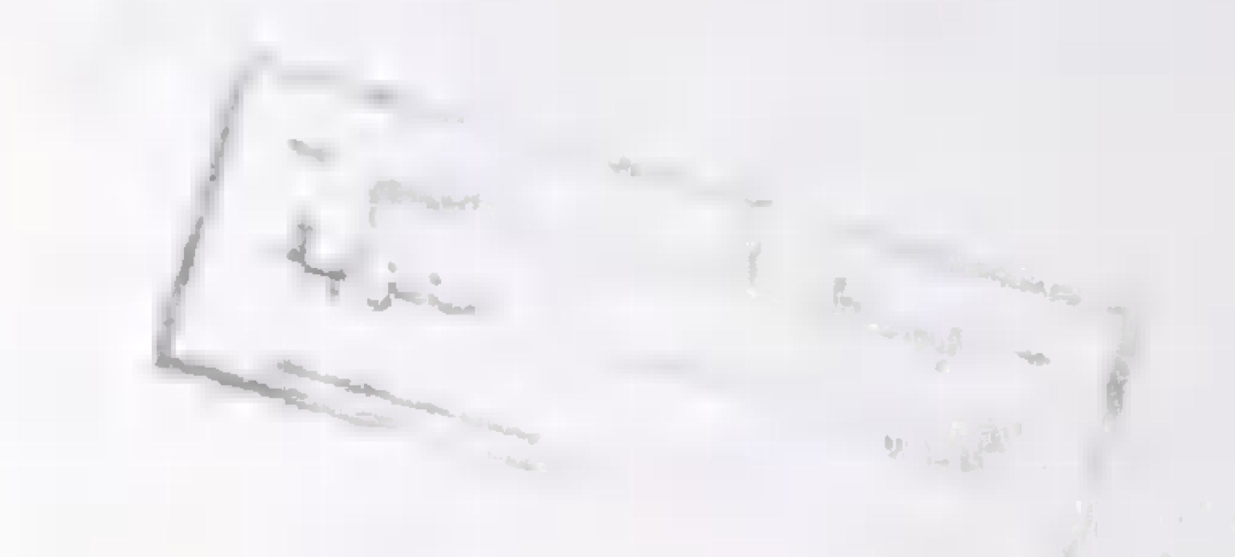


المرجعية، فلأنه من زاوية أعم يخوض مغامرة البحث الشمولي عن زمن أسمى: زمن التاريخ المغربي والعربي، وهو الزمن الذي تفتقده الرواية العربية عن وعيها أو زمن الرواية المفقود في الوعي والكتابة العربيين. إنه الزمن الذي يتوسل إليه بالحفر في المعيش الاجتماعي، والتذكر النفسي، والتحصيل الثقافي بكل ما يستقطبه من قضايا وأسماء ونظريات تدخل أفق البحث ضمن صميم الحداثة الكونية لثقافة العالم. فمن نيتشه، إلى ميشلي، إلى بروست، إلى جيد وجويس وعلال الفاسي وجان جونيه وريجيس دوبري وروسيليني وجان فيلار وإزنشتين، إلخ. أعلام وأنماط ثقافية أصلية [illegible] متخيل السرد السيري المفتوح على تخوم الروائي مضفية عليه [illegible] يصعد بالسؤال إلى الإشكالية المركزية، القديمة / الجديدة: إشكالية الهوية. فخلف مبدأ البحث عن صورة إدريس الحقيقية، وخلف مبدأ البحث عن القالب الملائم لتجنيس «أوراق»، وخلف رحلة البحث التراجيدية عبر الفصول، لا يملك قارئ النص إلا أن يسترجع ويحس سؤال العربي الشاب، السؤال الكبير الذي طرح منذ بدايات الوعي العربي بالنهضة، وذلك هو سؤال: من نحن؟... فهل من سائل بعد هذا من هو إدريس؟

# جمالية التمثيل والمحتمل

## الضوء الهارب [1]/ محمد برادة

[1] - محمد برادة، *الضوء الهارب*، نشر الفنك، الدار البيضاء، طبعة أولى، 1993.





*«إن مراجعة إشكالية التقييم الأدبي والروائي تقتضي ربطه بالصراع من أجل السلطة في مجال التواصل الاجتماعي والثقافي، ومجال توليد الدلالات داخل المجتمع المغربي، أي وضع التواصل الجمالي إلى جوار التواصل اليومي. مع الانتباه إلى أهمية ربط القيمة الفنية للرواية بالوضع الاعتباري المؤسساتي حتى لا يتم عزل التلقي الجمالي عن مجالات أخرى»*[2].

مشروع قراءة أولـــى:

من الإيهام بامتلاك ناصية الحكي إلى الإقرار بالعجز عن الذهاب إلى حتف الحكي تتأرجح رواية محمد برادة الجديدة «الضوء الهارب» مثيرة لدى القارئ أكثر من سؤال، ولعل السؤال الجوهري هو سؤال الفضاء المكاني: طنجة.

إنها رواية تمتح متخيلها من مرجعية المكان. به تتقدم، وعبر عناصر فضائه تنسج حكايات أبطالها. وحيث تتنازع بطولة الرواية قوتا المكان والزمان، فإن العيشوني وغيلانة وفاطمة لا يشكلون سوى شخوص ثانوية في مواجهة هذا القدر - الكرنطوب ذي الحدين: الزمان والمكان.

---

2 - «الرواية المغربية في معترك الصراع من أجل السلطة في مجالي التواصل وتوليد الدلالات: محمد برادة في مكنـــاس»، إنجاز محمد لمنصـــور، جريدة الاتحاد الاشتراكي، 30 دجنبر 1993، الصفحة الأخيرة.

الحد الأول يشخصه عمر الفنان العيشوني الممتد بين زمنين: زمن غيلانة وزمن فاطمة. والحد الثاني تشخصه أبعاد مدينة موزعة بين أكثر من ذاكرة، طنجة الدولية ما قبل الاستقلال، وطنجة الوطنية ما بعد الاستقلال. وفي كل الأحوال فإن تشخيص «الزمكان» يتخذ من الاستيهام والاستذكار والحلم مفاتيح لفك مغالق المدينة وأبطالها الجدد، أما نسغ العلاقة بين الشخوص والفضاء المكاني، فيبدأ من الجنس أولا، والجنس أخيرا.

ذلك أول انطباع تتركه طنجة «الضوء الهارب» لدى القارئ المتعجل: الجنس إله العالم تقول طنجة (الضوء الهارب)؛ لكن أي جنس؟

تحاول مونولوجات وتأملات واستيهامات العيشوني العرف على التوتر الفاصل بين الإباحي والإيروتيكي. ترفع تيمة الجنس ومحور الجسد إلى مرتبة الخطاب الحكائي «السيكو-درامي» المرهون لتشخيص المتذكر النفسي ومس الجسد، بينما تجنح شخصيتا المرأتين / العشيقتين، إلى الركوع والتعبد في محراب هذا الإله، بما يعني ذلك من تحويل للجسد إلى قربان في ملكوت قدر أعمى.

*

* *

ليست طنجة حكرا على بول بولز، أو محمد شكري، أو أحمد المرابط، أو تيمد، أو غيرهم من ضحايا ابتذال هاراتها وتوهج عربداتها الليلية. فهي بذاكرتها الأسطورية وتناقضات جسدها المهووك باللذة المحرمة، فضاء مفتوح لكل كاتب يلسعه عقرب الكلمة وعشقها. من هنا يتأسس عبور محمد برادة لفضاء طنجة بجسد مسحور، ومتخيَّل مأخوذ برغبة الكتابة في شرك المرأة؛ إنما أية امرأة؟

هنَّ نساء لا يعرفن مقاومة الغريزة. يجابهن الزمن، لكن الغواية تطوح بهن في مدارات يتسربل فيها العشق بالعصيان. وبهذه المعاني، فإن محكي المرأة في رواية «الضوء الهارب» محكي للأعماق الإنسانية والاجتماعية



والأخلاقية والفنية لجسد مدينة. لأجساد نساء لوحات، كيانات تقمع هاجس البحث عن الثابت (وليس الساكن) (...)

*

* *

يؤنث الشفوي والبصري (الحسي / الحواسي - عموما - محكي «الضوء الهارب»). تطفو المعرفة النقدية للمؤلف الواقعي (أو الفعلي)، تتخلل بعض الشقوق. ينبجس تنظيم الجنس. لما كشف أوراق اللعبة وإعلان مبدأ الاحتمال، فلا ينتصب إلا مع حضور تلك اللحظة الرغائبية؛ لحظة انفلات النفس، لحظة استنزاف الروائي لطاقة الرواية، فالاحتفاء عند العتبات حيث يكون على كل شيء أن يبدأ!

غير أنه بعد رسم لوحات بارزة الملامح لدواخل شخوص الرواية، لا يحدث شيء من فعل الرسم في حد ذاته. ومفهوم الرسم هنا مضاعف: رسم في القماشة ورسم في الواقع. إنه مادة تشكيل للمعيش ووهم للهوة المفتعلة بين الرؤيا والواقع. من هنا جنوح مسارات الرواية إلى تمثيل الأعماق والهواجس المجردة التي تسكن الفنان في حلمه الفني ومشروعه الوجودي. ومن هنا - أيضا - ينهض الجسد كمسرح أو مرآة لذلك التمثيل. فهو الأداة وهو الموضوع في آن، لذلك فإن خرائط الكتابة لا تتقدم إلا كتوتر بين لغتين: لغة الجسد ولغة اللوحة.

*

* *

لقد عملت رواية «الضوء الهارب» إلى تغييب الموضوع الكبير في مقابل المراهنة على تيمات رئيسة تقتحم رحم المحكي: الجنس - السياسة - الغرب.

وبالنسبة إلى توظيف تقنية «تذكرات» و«الرسائل» يكون الروائي قد تحايل على تجربة «الرحلة» باستحضار نص مغاير، يكسر خطية الحكي وخطيته من جهة، ويفتح أفقا مختلفا للسرد من جهة ثانية.

أما التاريخ الخاص بالمدينة / طنجة، فطرح كشبح باعث لأسطورة ثانية على التخييل. وكان الراوي يعي محدود قدرته على بعث طنجة أسطوريا فيلوذ بالمعلومات التاريخية يسردها سردا مدرسيا لا تشخيص فيه ولا إضاءة أسلبة. إن كاتبه يجد نفسه محاصرا بانعدام الرغبة في إعادة تشخيص ما تم حكيه من قبل الآخرين. هل ذلك مأزق كل كتابة تبتغي عبور جسد مدينة مقتصة عالميا؟

كيفما كانت الأجوبة الممكنة – أو المُتاحة – حول حدود النفس الروائي في رواية «الضوء الهارب»، فإن إشعاع ضوء الكتابة الأكثر حرارة، القادم من رسالة فاطمة، قد أتاح دينامية منعشة لسرد ما قبل الدفاتر.

فها هنا، تتألق الكتابة الشبقية كذاكرة جسدانية، كمكابدة مأساوية، كبحث محموم عن حلول وهمية لمصائر جسد، زمن، حلم، عمر مرهون للمفارقة. ولو أن مختلف العلائق البرانية للشخوص الروائية تظل باستمرار محمولة على روح المواجهة والتشابك. ولو أن (...) هل هذا هو ما يبرر سيادة خطاب الاسترجاع؟ على أية حال فبقدر ما كانت الذاكرة سيدة الموقف، بقدر ما أتيح لعنصر الزمن أن ينظم مختلف مكونات النص، ويكرس كمبدأ ناظم للسرد والرؤيا، كخط ضمني (...) بقدر ما أتيح له أن يتقاسم الأمكنة (وطنجة خاصة) نفس القيمة والوظيفة. إن الإثارة لم تكن ديدن النص. لذلك تم التفنن في النزوع التجريبي. فمن تمديد خيوط شبكة الحبكة الكلاسيكية إلى الغوص في حيوات الدواخل للشخوص الروائية، لكن في حدود مبدأ الاستذكار الخطي. وفي المقابل، هناك ذلك الانشداد العضوي إلى نكهة المكان. ذلك الحرص على جعله بؤرة الإثارة الأساس. وغير خاف أن اقتحام مرجع كفضاء مدينة طنجة يعد في حد ذاته مغامرة



غير مأمونة العواقب! ومع ذلك يمكن القول إن محمد برادة قد حاول أن ينتزع من المتخيَّل العالمي طنجته ولسان حاله المضمر يقول:

(لكلٍّ طنجته، وهذه طنجتي)

## مشروع قراءة ثانية:

منذ الوهلة الأولى، يوحي التركيب الفني لرواية «الضوء الهارب» بالبساطة. فالتأطير السردي يتبين عبر تناوب الساردين - المشاركين (العيشوني / غيلانة / فاطمة) على الحكي الاستذكاري. كل شخصية ترسم لنفسها (أو لغيرها) لوحة محددة الخطوط والألوان والظلال أو النسب والأبعاد. وهو استرجاع يضع الذاكرة موضع تمثيل لغوي يستغل الوصف والسرد والحوار والمونولوغ مستعورا دواخل الذوات بما هي مرايا للمتذكر النفسي، والاستيهام المنطوق، والحلم المحول إلى معيش ممكن. في المنحى، ينبذ النص / الحلم. التمثيل الخارجي للأحداث والوقائع السردية مراهنا على نواظم اللاشعور والذاكرة والحلم في تحريك التيمات المحورية للقص: الجنس والجسد - الرسم والفن - طنجة وفضاءات التلذذ - التأمل و...، إلخ.). وضمن السياق نفسه، تتفاعل في هيكلة النص عدة مبادئ منظمة، نذكر منها:

### *أ – مبدأ التحويل:*

ويمكن رصد تجلياته عبر العناصر التالية:

**1.** تحويل المجرد (أو اللامرئي) إلى متشخص، والإشارة هنا إلى مستويات تشخيص الاستيهامات والأحلام والأفكار والذكريات والمونولوجات على صعيد الكتابة.

**2.** تحويل مبدأ الرسم (مفهوما وممارسة) إلى إطار وهوية للكتابة. ويتجلى تفعيل الكتابة السردية بواسطة الرسم من خلال كيفية رسم الشخوص الروائية، وتمثل المكون - البصري لمختلف مراحل ذلك البناء

والإشارة هنا إلى مفاهيم: الحركة والكتلة والشكل والضوء واللون والخطوط والظلال والأبعاد والنسب والتعبير... إلخ. يقول العيشوني:

«كل ما تقع عليه عيناي الآن أستبطنه بأشكال مخالفة وأحجام كيف أعطيه وجودا مستقلا داخل اللوحة التي سأرسمها. أنت بجانبي تخطرين بقدميك العاريتين عند مدخل هذا الشاطئ وأنا أراك هناك في الأبعد تنبثقين حورية من ثنايا الموج أو طائرا بحجم سحابته يتجه صوب السماء... أرى اللون الوردي والأرجواني، الأزرق الفاتح والفيروزي، الأحمر الفاتح والمرجاني وبقع الضوء المتناثرة في أشكال هندسية متحررة من صرامة الخطوط»[3].

3. تحويل اللغة إلى موضوع للتشخيص الأدبي، وذلك عبر بذر التعابير واللهجات والنبرات العامية ضمن سيرورة التعبير الفصيح، مما يفسح المجال للتعدد اللغوي بما هو مظهر من مظاهر ردم الهوة بين التواصل الاجتماعي للشخوص الروائية والتواصل الجمالي بين القارئ المفترض والرواية ككائن لغوي، وكنموذج بارز لدينامية جدل الوظيفتين الجمالية والمرجعية على صعيد اللغة، يمكن الإشارة إلى حكاية (مرض الزين)[4] لأحمد المرابط. وهي عنوان بارز في الرواية للزواج السعيد بين الشفوي (العامي)

[3] - *الروايـة*، ص. 56.

[4] - يروي صديق العيشوني حكاية مرض الزين على الشكل التالي:
«اختصر لك في القول: كانت عندي 16 سنة، وكنت تنعمل لابوكس والساعة اللي تنفضّي من لانتريما تنمشي لعند عمتي وكنت تنجبر عندها واحد البنت الجمال ديالها ما نكدبش عليك باقي ما شفتو إلى يومنا هذا. وكانت البنت مريضة بمرض تنعيطو له «مرض الزين» كان تيعجبها تبقى بغرط المراية سوايع وسوايع، واحد النهار سألتني عمتي قالت لي شنو ظهر لك تتزوج؟ قلت لها مع هاذ البنت نتزوج ما نكرهشي. جات هي قالت لي خسارة عليها عيانة شويش على ود الوقت ديالها علابن كامل تتقضيه بغرط المراية. غبت على عمتي واحد الشهر ورجعت زرتما وسولتها على البنت قالت لي: راه ماتت مسكينة، شنو وقع لها؟ قالت لي مشات بغرط المراية وبدأت تتبدل عليها وكتدل وتتعوط شعرها وتتعيب حالها... الزين اللي عطاها ربي ما قنعهاش، وطلعت للسطح وسيت راسها، هاذاك المرض القبيح ما عندو دوا الله يحفظنا ويحفظ جميع المسلمين...»، ص. 33، *الروايـة*.



والمكتوب (الفصيح)، بين التواصل اليومي (الاجتماعي) والتواصل الجمالي (الفني).

4. تحويل أجناس تعبيرية مغايرة (المذكرات / الرسائل / الحكاية الشعبية / النشرة الإخبارية المتلفزة، إلخ.) إلى تقنيات ولبنات لهيكل المعمار السردي العام للنص وفق تكوين له التداخل الأجناسي نسغا. وضمن هذا الأفق، يرد تحويل بعض سجلات التعبير السمعي - البصري إلى إوالية تجنيسية لتفعيل النقد الإيديولوجي والسخرية من إرسالية الخطاب الإعلامي - الرسمي، نقرأ:

«.. وفي مجلس النواب خصصت جلسة بعد الظهر لرد السادة الوزراء على الأسئلة الشفوية الموجهة من النواب المحترمين (...) ولاحظ السيد وزير المالية أنه لا يوافق على التعبير الذي أصبح متداولا على الألسنة وفي الصحافة وهو تعبير «انزلاق الدرهم» لأن الدرهم لا يتزلق وإنما يترل ويصعد حسب المقاييس الموضوعية التي تفرضها المحافل المالية العالمية، وعليه فإن الانزلاق كلمة لا تخلو من سوء نية ومن تشكيك في سياستنا الاقتصادية الرشيدة. وعلينا، يضيف السيد الوزير، أن نتجنب منذ اليوم استعمال كلمة انزلاق حتى لا نزيد من بلبلة المواطنين، فالدرهم ولله الحمد له أقدام ثابتة، وبها يصعد أو يترل وحتى عندما يسرف في الترول فإن ذلك يكون بمثابة استعداد للصعود فلا داعي للقلق وعلى الجميع أن يحترم العملة الوطنية وأن يعاملها بالكلمات التي تليق بها. وقد صفق نواب الأغلبية طويلا لتوضيحات وزير المالية المفعمة بالغيرة والحماس...»[5].

وواضح ما لهذا التوظيف من خلفية تندرج ضمن العنصر السابق (3)، حيث يتعاضد التشخيص الأدبي للغة مع التوظيف الفني للسجلات السمعية - البصرية، وهو توليف أجناسي له التداخل وتكسير خطية البناء الروائي.

[5] - *الروايـة*، ص. 18 / 19.

ب) مبدأ التناسخ:
ويتجلى على صعيد القصة من خلال مستويات نذكر منها:

1. تقمص فاطمة لشخصية أمها (العشيقة التاريخية للعيشوني)، ومحاولة استنساخ (محاكاة) تجربتها مع فنان الرسم والجنس. يقول السارد:

«وداخل سرير العيشوني ارتعش جسدها بقوة، بحرية، كأنما استرجع ضوابطه المعطلة. منذ أشهر كانت تغرس أصابعها في ظهره تستحثه أن يغوص أكثر في بحيرتها الدافقة... وكانت أطياف غائمة الملامح تلوح لها كأنها قدود مياسة في مهرجان[6] الشهوة، وقد تألق مهيمنا، وجه أمها المهللة لما ترى».
«- هل كانت تجربة أمي تسكنني وتجتذبني؟ أم هي كبرياؤها استيقظت بأعماقي عندما قررت أن ألجأ إلى التحدي؟»[7].
«- عندما زرتك ذلك المساء بطنجة (منذ أكثر من سنة ونصف؟) كنت أفعل ذلك بدافع من الفضول، لأنني راغبة في أن أستكمل صورة أمي من خلال التعرف على عشيق شبابها»[8].
«- كنت أستطيب ما تحكيه أمي عن المدينة وناسها في تلك الفترة «الذهبية» فوجدتني مشدودة إلى نوستالجيا أيام لم أعشها»[9].

2. تقمص فاطمة لشخصية Mademoiselle Beaunon في رواية الكاتب Jacques Laurent المعنونة: *Les dimanches de Mademoiselle* ومحاكاتها لدرجة التطابق أو التناسخ الروحي والجسدي!

ج) مبدأ الرغبة:
ويتجلى من خلال الحضور المهيمن لتيمة العشق بوجهيها الإيروتيكي والخلاعي (الحب / الجنس)، حيث تتخذ لها من جسدي

[6] - الرواية، ص. 23.
[7] - الرواية، ص. 121.
[8] - الرواية، ص. 132.
[9] - الرواية، ص. 122.



غيلانة وابنتها فاطمة مدخلين لنشر بلور كيمياء شبقية تتماهى تفاصيل تفاعلاتها للذة الجسد، مع لذة اللوحة، كجسر ممتد بين لذة الكتابة ولذة القراءة.

إنه النزوع الشبقي للكتابة الذي يستنطق مكبوت الجسد عبر تعرية مختلف العلائق السردية والخبيئة بين الشخوص الروائية، وهي علائق لا تنهض على أي مفهوم أخلاقي أو ديني أو شرعي، وإنما تتقاطع جميعها عند مبدأ الرغبة بما هو ناظم للسرد. ويمتد هذا التصور الجسداني لعلائق الشخوص ضمن قصة الرواية ليطاول مفهوم الكتابة نفسه، حيث يتناسخ مفهوم العلاقة الشبقية بالجسد مع مفهوم العلاقة الفنية باللوحة. فالرسم والجنس والكتابة تتحول جميعها إلى ممارسة واحدة، متناسخة، متداخلة، متطابقة، وكل هذه العناصر المؤثثة لمتخيل النص تتراكب كخطوط وألوان وظلال وكتل وأحجام وحركات وأضواء، مما يضفي على عنوان الرواية تعددية في المعاني والدلالات الإيحائية، إذ لا نستطيع أن نحسم في التأويل:

* هل الضوء هو الزمن المفقود؟
نقرأ:

«هناك أيضا مسألة التحايل على سطوة الزمن، هل نستطيع أن نمتلكه، أن نروضه؟ هل سحليتنا هي دائما مع الزمن؟! أي وجه يجعلنا أقرب إلى حقيقته؟»[10].

* هل الضوء هو الجسد / الأجساد المشروخة لغيلانة وفاطمة والعيشوني؟ هل هو استحالة تجمعها والتقائها؟ هل هو اللا انفصام؟

يقول العيشوني:

«أنا بعيد عن غيلانة بعدها عن ابنتها، وهما بعيدتان عني بعدي عن حركة الموج التي تطالعني كل صباح من هذه الشرفة.

[10] - الرواية، ص. 168.

كل شيء يؤكد بديهية هذا الانفصام، فكيف استمر أزعم[11] النفس أن هناك أفقا للتجميع والالتقاء؟»

* هل الضوء هو المكان الموزع بين الأسطورة والتاريخ: طنجة الدولية، وطنجة ما بعد الاستقلال، والجيل الذي يليه: أحلام الخمسينيات والستينات والسبعينات التي ستكشف عن أوهام؟

* هل الضوء هو الواقع المحلوم به؟ الذاكرة المفقودة؟ المرأة المستحيلة؟ الحاضر المحاصر بالماضي والمستقبل؟

«[هل هو الـ] جري وراء[12] اللحظات لحدد المتصرم والمنتهي، الواقع في قبضة الاسترالـ».

ليكن ما يكون، فهو - بالضرورة - كالرغبة، قد تأتي وقد لا تأتي، قد تتحقق وقد لا تتحقق، وفي كل الأحوال، فهي مرهونة للهروب!!!

## د) مبدأ الاحتمال:

ويتجلى بسفور مع استعمال تقنية الخطاب الميتا-روائي في الصفحات الأخيرة، عندما يضعنا الراوي في خضم مختلف الاحتمالات التي واجهته أو يمكن أن تواجه أي روائي مفترض يرغب في أن يحول مذكراته مع غيلانة وابنتها إلى (رواية). يقول العيشوني:

«لكن ما خططته في هذه الدفاتر غدا عزيزا لدي، جزءا من «أعز» كامن بأعماقي، لذلك لا أريد أن أمزقه، فكرت، أمس أن أعطي نسخة منه لأحد أصدقائي الروائيين المحترفين ليتخذ منه نواة لرواية مثيرة يتولى هو صياغتها، أكثر من ذلك، سأعرض عليه احتمالات تبدو ممكنة لصياغة قصتي مع غيلانة وفاطمة وما حصدته خلال ما يقرب من ستين سنة»[13].

11 – الروايــة، ص. 168.
12 – الروايــة، ص 168.
13 – الروايــة، ص 175.



ويسجل الاحتمالات الثلاثة، مع الإشارة إلى أنه قد يكون هناك احتمال رابع وخامس عند تحويل هذه المذكرات إلى رواية:

«صديقي الروائي هو الذي سيختار[14] إذا وافق على كتابتها، الشكل والتفاصيل والصياغة»

ومن خلال رصد الاحتمالات الثلاثة، يتضح أن الرواية - بالكيفية التي كتبت بها - قد راهنت على الاحتمال الثالث[15]، وتقنية إيراد الاحتمالات المتعددة والممكنة لكتابة نفس المادة الحكائية ترجع عند محمد برادة إلى روايته الأولى «لعبة النسيان»، حيث يقدم السرد وهو يفكر في نفسه: «إمكانات ثلاث لمنظوراته وأنماطه (مشروع بداية أول / مشروع بداية ثان / ثم صارت «البداية» هكذا (...) وهي توحي بمعضلة الكتابة التي هي محاولة دائمة للاستقلال المتصل: أي بناء هوية التلفظ والملفوظ المنفصلة - المتصلة بمرجعها الواقعي. كذلك فإنها تصريح بالانفتاح وعدم الاستقرار والتعددية، إذ لا يمكن القول بأن مشاريع البداية ينسخ بعضها بعضا نسخا مطلقا، ولكن ثمة تراكب وتجاور بينها، يجعلها مندمجة في بنية النص التركيبية والدلالية، اندماجا يعبر عن وعي الكتابة قدر ما يحدد مستوى من مستويات المكتوب. والواقع أن التشكيل التركيبي للبداية ما هو إلا مؤشر إلى اختلاف الخطاب الروائي في لعبة النسيان، وتمهيد لاستقبال تعدد سؤال الكتابة

13 – *الروايــة*، ص. 175.
14 – *الروايــة*، ص. 176.
15 – يلخص الاحتمال الثالث (ج) قصة الرواية (مادة التأليف) في عشرة أسطر كما يلي: «يبدأ النص من زيارة فاطمة للعيشوني في بيته (أي لي أنا وقد تحولت إلى شخصية روائية) يحفزها على الزيارة الفضول والتعرف على عشيق أمها، تعيش مغامرة معه، تتخللها حوارات واستفسارات عن أمها وعن حياته، ثم ترحل بدون أن تخبرها عن وجهتها، تأتي غيلانة، بعد أكثر من سنة، لزيارة العيشوني وقد بدأت تغزوها أمارات الشيخوخة لتشكو له مرارتها من ابنتها... بعد فترة يتوصل العيشوني برسالة من فاطمة تحكي له عن حياتها في فاس ومغامرتها بباريس واصطيادها لعريس ثري لإنقاذها من التسكع وبيع جسدها (يمكن للروائي إذا اختار هذه الصيغة، أن يورد فقرات من دفاتري، كما يمكنه أن يستشهد بفقرات منها وهو بصدد تشخيص بعض المواقف...». *الروايــة*، ص. 165.

وتحوله في إطار تلك الاختلاف[16]، فهل يتعلق الأمر بتكرار لقضية أم هو التناسخ والاستمرارية في تكريس احتمالية الكتابة الروائية؟.

إنه عملية تحتمل، تماهي وعي محايث لسيرورة الحكي. رؤية قلقة ومتطلعة في السرد بنية وهم اليقين السردي ليضع أفق الروائي في صميم التعدد القرائي المنفتح على تعدد إمكانات التأويل، وهو نفسه – مبدأ التعدد – مؤشر الوعي الذي يطاول لعبة التبئير التي تخضع لتناوب الساردين المشاركين بطرق تعاقبية تحمل المخاطب النصي:

| السارد | رقم | المخاطب النصي | رقم |
|---|---|---|---|
| العيشوني | 1 | فاطمة | 1 |
| فاطمة | 2 | العيشوني | 2 |
| علالة | 3 | العيشوني | 3 |

ويتضح من هذا التناوب على زمام السرد – في إطار التبئير في درجة الصفر معه حيث أو ضمن رؤية من الخلف، فوقية وعالمة بكل شيء – من دور في ترسيخ احتمالية الحكي. فهي سيرورة محايثة للكتابة، مضمرة تارة ومعلنة طورا، يتم الإعلان عنها في نهاية رواية «الضوء الهارب» تمشيا مع هاجس يسكن المؤلف محمد برادة باستمرار ويتمثل في حرصه المتواصل على كشف أوراق اللعبة الروائية، من منطلق استيحاء التصورات النظرية حول الرواية والكتابة، أي من منطلق تأكيد الهوية التجريبية لتجربته الروائية التي لا تزال قيد التشكل من منظور يرى أن التجريب هو الوعي النظري بالتجريب النصي.

16 - الصديق بوعلام، التنويعات حول لعبة السيـــرة، مجلة فصول، المجلد الثامن، العدد 3/4، ديسمبر 1989، ص. 165

17 - انظر معالجتنا لهذا الجانب في الفصل الأول من الباب الثاني الذي خصصناه لرواية [illegible] في الرسالة الجامعية المشار إليها سابقا [illegible] «بحثا عن التجريب».



# إشراق الحكي العرفاني

## مدارج الليلة الموعودة[1] / موليم العروسي

1 - موليم العروسي، *مدارج الليلة الموعودة*. الجزء الأول، الدار البيضاء، مطابع [illegible] المغرب، الطبعة الأولى 1993

*«لكي نبصر يجب أن يكون هناك ظل ولون. إن جسد المتصوف أو الفيلسوف أو الرسام العربي الإسلامي يخترقه النور فيصبح شفافا لا يمكنه أن يرى لانعدام النتوءات (Les reliefs). إنه مسلم لصوت. من أين يأتي هذا الصوت؟ لنا كامل الحق في تأويل هذا الآخر الذي يتكلم؛ ومن هنا يبدأ علم الجمال العربي الإسلامي»*[2]

**(1-1)** هل يمكن الحديث في الأدب المغربي المعاصر عن أدب صوفي؟ ما هي العوامل التي تؤدي إلى ظهور الكتابة الصوفية في الأدب الحديث؟ ما هي الخصائص الفنية والدلالية والأجناسية التي تجعل من نص، كتابة صوفية؟ وما علاقة الكتابة الصوفية الحديثة بتراث التصوف العربي الإسلامي القديم؟

دون أن نتوهم الإجابة المباشرة عن تلك الأسئلة الكبرى، يمكن الحديث - بصفة عامة - عن وجود مستويات من الكتابة الصوفية في الأدب المغربي المعاصر؛ وهي كتابة، أيا كان مستوى تراكمها، ليست على نمط واحد، وتتعدد مناحيها بحسب الجنس الأدبي الذي تتسع ضمنه، فضلا عن مستويات وحدود تعاطيها للمرجعيات الصوفية الكبرى. في هذا السياق، يمكن التمييز بين توجهين رئيسين:

2 - موليم العروسي، «الفن في المغرب ومشكلة الهوية»، مجلة آفاق، العدد 2، السنة 1989، ص. 67-74.

أ) توجه يمتح من معين التصوف على سبيل التوظيف الفني - الجزئي لبعض مكوناته الفكرية والروحية والفلسفية والجمالية.

ب) توجه ينحو منحى التشميل والانغماس الكلي في تعاطيه للتجربة الصوفية. وضمن هذا التوجه الثاني، نضع النص موضوع المقاربة الحالية.

**(2-1)** إذا كان من الممكن افتراض وجود وجهة نظر قد تعزو ازدهار التصوف - بصفة عامة - إلى تفشي الأزمات المجتمعية التي تعصف بكل القيم الإنسانية النبيلة، بحيث يشتد عوده كرد فعل ضد الفشل الذي تُمنى به حركات التغيير؛ فإن وجهة النظر التي نقترحها في سياقنا هذا تذهب إلى قراءة «الكتابة الصوفية الحديثة» قراءة إيجابية بما هي إغناء للأدب المغربي في إطار نظرية الأجناس الأدبية. فانفتاح الأدب على حقل التصوف من شأنه أن يمكن الممارسة الأدبية من امتلاك خصائص أجناسية جديدة ومواصفات فنية ودلالية - وجودية ترتكز على أسس جديدة نذكر من بينها:

- إمكانية الاندراج ضمن أفق يستجيب لمشروع علم جمال عربي إسلامي محتمل.
- مد الجسور بين الكتابة المعاصرة وأصول وروافد التصوف الإسلامي وغير الإسلامي.
- بلورة رؤية جمالية صوفية ذات خصوصية تاريخية، ضمن مسارات التصوف المعتدلة أو المتطرفة، الساذجة أو الفلسفية.
- معانقة المبدأ الإنساني في الكتابة.
- دمج الأدبي / الجمالي ضمن السياقين: العرفاني والمعرفي.
- المراهنة على مبدأ المجاهدة النفسية في صوغ تجربة الكتابة، أو انخراط التحقق النصي في التجربة الصوفية - الواقعية للمؤلف.

في ضوء هذه المنطلقات العامة، تندرج مقاربتنا لنص «مدارج الليلة الموعودة»، باعتباره نصا يؤسس استراتيجيته الكتابية ضمن أفق



انتظار مزدوج: أفق التصوف وأفق التشكيل (التصوير الصباغي).

**(1-2)** يسجل صدور هذا الكتاب لحظة انبثاق جديدة في الكتابة السردية المغربية المعاصرة، وذلك بالنظر إلى الاستراتيجية التي يُراهن عليها في تأسيس أدبيته، وهي استراتيجية تتخذ لها من «فن التصوف» و«الفن التشكيلي» مرتكزين أساسين. هكذا يمكن الحديث عن التفاعل بين هذين المكونين ضمن نسيج النص، بحيث يغذي الرافد الصوفي مادة الكتابة، بينما يؤطر المكون الصباغي تلك المادة ويصوغها رؤيويا ضمن معمار نصي تسنده مقامات اللون / النور. فعنصر اللون يحضر كإطار للوحات السرد من منطلق هاجس الرؤية الصباغية المحايثة لتشكل تكوينات النص. الصباغة كلون، واللون كنور ينطوي على سر أعظم يقود الكتابة إلى الرغبة في امتلاكه والاتحاد به. إنه الوعي الحسي، والحدسي، والجسداني بالكتابة، حيث هاجس لذة العين يكمن خلف الوقائع السردية، والمواقف والرموز والأحداث والفضاءات والشخوص شبه - الروائية. وبهذا المعنى، فإن الرافد الصوفي يسند نمطية الشخوص، ومتذكر السارد، وتشخيص الأطروحات الفكرية للنص، كما أن الرافد التشكيلي يجعل من تلك العناصر مادة خام للتكوين النصي والأسلبة الرؤيوية ضمن مسافة تراوح بين الحدسي والبصري، بين الضوئي والظلي، بين المرئي واللامرئي، بين النثر المرسل المفتوح وقماشة الحكي العرفاني. من هنا التأطير الهيكلي للنص إلى مقامات لونية: مقام الأحمر، مقام الأصفر، مقام الأزرق، مقام الأبيض، مقام الرمادي، مقام الماء، مقام الأسود. وهي مقامات - مدارج في النور تشكل صورة لمسار سؤال فلسفي - جمالي كامن في خرقة النص: سؤال اللون. ولأن الصباغة لون، ولأن اللون نور، فإن المقامات رحلة بحث عن مصدر النور، أو - بصيغة أخرى - رحلة البحث عن آخر مقام صوفي، ألا وهو مقام الاتحاد مع موضوع الرغبة. وماذا عساه يكون موضوع الرغبة هنا سوى السر الأعظم أو «النور الشعشعاني» جامع الألوان وملتقى الافتتان

الضوئي؟ يقول محمد علوط في سياق الحديث عن المقامات بين حمدي «التلوين» و«التمكين»:

> «يتشكل النص من مجموع مقامات / تلوينات تصعد وفق مرقى تشكيلي للون، ينطلق من الأحمر رمز الشهوة والجمال، مرورا بألوان أخرى أهمها الأبيض رمز التنزيه عن الشهوة، وهو أيضا الرمز الشمسي، رمز التعيين والوضوح (ابن عربي) ورمز الحقيقة وتجلياتها، وصولا إلى الأسود محل الستر والخفاء، وعالم الاحتجاب، وعالم الجلالة والهيبة ومصدر النور والحكمة الإلهية عند ابن عربي»[3].

ويضيف:

> «في هذا المسار تتقاطب قوتين في صراع عنيف: الماء رمز الحياة، والنار: رمز المكاره التي يقتحمها السالك حتى يصل إلى المنزل الأول، ما سماه الكاتب بمقام كل الألوان، أو جامع المقامات.
> هذا المقام الأخير، هو الغاية والمنتهى، وهو الليلة الموعودة التي يحتجب عندها كل غيب، وتنطوي على مواطن النور الذي تصدر عنه معرفة أصل الأشياء.. وهو في النهاية مقام "التمكين"»[4].

**(1-3)** إن في هذا الكتاب كتابة مفتوحة بالمعنى الذي يجعل السرد متفصلا بين مسالك فنية ظاهرة، وأخرى دلالية باطنية غير مطروقة أو مستهلكة في الكتابات التي تراهن على تمثل وإعادة إنتاج قواعد الأجناس الأدبية. ومن بين تلك المسالك، استجلاب الأصوات والقصص والأسماء والرموز والوقائع والأحداث الأصلية عبر بؤر شبه - شخوص روائية تكثف الدلالات، وتمدج شبكات المعنى (الشيخ، الولد، المرأة، مريم، السيدة، الغريب، الطبيب، الممرضات، الشاب، الهاتف، إلخ.)، وهو مسلك يمسك

[3] - محمد علوط، «من التلوين إلى التمكين: قراءة في "مدارج الليلة الموعودة" لمولاي العروسي»، جريدة أنوال، 24-03-1994، ص. 7.
[4] - المرجع نفسه، ص. 7.



بزمام شبكته التبئيرية سارد يتقن لعبة توزيع الوصف والحوار ضمن مساحات السرد المنفلت من قبضة الجنس الأدبي الواحد، القار الحدود، المتسم بنقاء نوعي خالص!... سرد تؤسسه جدلية ظهور الأصوات واختفائها، مما يمنح سيرورة الكتابة طابع الكشف والإشراق المتجدد، حيث تتناوب بموجبها مسارات الشخوص ظهورا واختفاء، حتى ليمكن القول بأن جدلية الظاهر والباطن هي ما يتحكم في ديناميية التفاعل بين مادة السرد وخطابه؛ بين قصص الكتاب ومختلف عمليات الأسلبة. من هنا تنسك الجمالية الفنية، الصوفية النسغ، حيث الأحداث لا تتسلسل، والصور الوجدانية - الصباغية لا تترابط؛ لكن سيرورة اللون / النور، تضفي على المقامات خصيصة التواشج الروحاني العميق تمتد بين سراديب الرؤية البصرية وكهوف الرؤيا القلبية. بين سلطة المشاهدة بواسطة العين وسلطة الإشراق أو رؤية الأنوار بواسطة القلب.

**(1-4)** إن مقامات الألوان في «مدارج الليلة الموعودة» تتقدم كلوحات تشكيلية مأخوذة بحديث الرؤية وهاجس اكتشاف لذة العين انطلاقا من العشق كتيمة مركزية تتخلل النص بمختلف أبعادها وتجلياتها: العشق الإلهي مندرجا ضمن رؤية تقود إلى الجانب الجسدي لله، والعشق البشري منشطرا بين الأبعاد الجنسية والعذرية الفالوكراتية، والعشق كإمكان والعشق كاستحالة، وعشق الأصل وعشق الصورة، إلخ. وهي ضروب من الحب تتمظهر في الكتاب عبر حبكات حكايات - صغرى، أبطالها عشاق متفانون في الوجد، والتوله، وألم اللذة، ونار التمنع، وحرقة الوصل، ورغبات الجسد، وتيه الترحال، والسفر عبر المجاهدات النفسية.

**(2-4)** بالإضافة إلى تلك التيمة - الأم، تتفرع عبر نسيج النص مجموعة من الثنائيات الضدية التي تقذف في رحم الكتاب صورا دلالية تتفاعل رؤيويا لتفرز أنساقا إيحائية تصب في الرؤيا الشمولية - العرفانية

للنص؛ من ذلك ثنائيات: (الأزلي / الزائل – النور / العتمة – الجسد / الروح – الأصل / الصورة – البصر / البصيرة – الحب العذري / الحب المثالي، إلخ.)، وهي مكونات موضوعاتية تنتظم بين حدي «التلوين» و«التمكين» – على حد تعبير محمد علوط –، ناسجة حكايات وشخوصا شبه – روائية تصهرها ألوان الرؤى والأحلام والذكريات والاستيهامات.

إنها الكتابة المفتوحة، المحلقة خارج الزمان والمكان، المولدة لأسماء وأصوات ورسائل وضمائر متكلمة تتوازى وتتقاطع عند بؤر فكرة الأصل ومبادئ المجاهدة النفسية والرغبة والموت ومقامات الألوان. المقامات التي تتجه:

> «نحو الليلة الموعودة، تلك الليلة التي تمحي عندها التلونات، وتختفي المقامات، ويصير فيها الفرق جمعا، والتعدد واحدا، تلك العتبة الميتافيزيقية التي تحتمل اجتماع الصورة والأصل، وتوحد الظاهر والباطن، المعلوم والمجهول، الواحد والكثرة، الحقيقة والظل»[5].

**(3-4)** أما تبلور الأنساق الإيحائية في الكتابة، فيتدعم عبر تشغيل متخيل السرد خارج الأنساق التقريرية، وفي تحرر شبه مطلق من التعيينات المرجعية. فأسماء الشخوص والأمكنة، وأمداء الأزمنة قائمة من دون قرائن إحالية. وبهذا المعنى، فهي ترقى إلى ضرب من النمذجة المكثفة للمرجع الواقعي. إنه الجنوح التدرجي للكتابة صوب مطلقية التعبير الجمالي المولد لسلطة الرمزي القائم بين حدي التاريخي والنبوي: فلا هي كتابة توثيقية / تسجيلية تعكس أو تستنسخ التاريخ، ولا هي مجرد نداءات نبوية

[5] – يقول الشيخ في مقام الأحمر: «الحب بالنسبة لي هو باعث الحياة. لكنني لا أثق به. أظن كل مرة تعلق بي جسد عذري أنني أخدع. الجسد العذري هو مبتغاي الدائم، لكنني أظن أن منطلق الغواية لدي كان الأم. حاولت أن أقنعها أنني أعوض أخي فعلا. لذا، ارتبط بحثي عن الجسد بالأم وبالمرأة التي تكبرني تجربة. لا ترتاح أعضائي الحيوانية إلا في اتصالها بجسد يكبرني تجربة. كلما اقترح علي الجسد العذري التواءاته التي تدخل في صميم الغواية أنبذه»، *مدارج الليلة الموعودة*، ص 13.



تكرر أو تبتذل المكون النبوي في الكتابة. فالشيخ ومريم والولد والسيدة والطبيب والممرضة والهاتف والشاب (علي)، إلخ، كلها رموز تكثف وتنمذج مختلف ما تنطوي عليه الشخوص والمواقف والحبكات من دلالات في واقع السالك / الصوفي الحديث. والرمزي بقدر ما يجرد المشخص فهو يشخص المجرد كذلك؛ لكن، بلغة إشكالية تتجاذبها قوة الباطن وضعف بعض تجليات الظاهر! فهي لغة ممتعة بروحانيتها وكيمياء حروفها؛ لكن، مؤلمة ومتألمة بجروح جسدها اللغوية، لما يعتوره من تعثرات نحوية وإملائية بالغة الترف[6]، حتى ليمكن القول بأنها لغة موزعة في مقام عطب مزدوج بين العطب المدرسي، من جهة الأخطاء اللغوية الكثيرة، والعطب الوجودي، من جهة علاقتها ككائن وجودي في العالم بحدود النص!.. غير أنه مقام لا يمكن، بأي حال، أن يحجب عن بصيرة التلقي الجمالي، السراديب العميقة لرؤيا النص، وطبقات محكيه الصوفي، الباطني، العرفاني، الكاشف عن مجاهدة النفس، وترحال البحث في حقيقة العشق، وسؤال الذات، ولغز العالم بين قدسية الإلهي ومدنس الجسدي[7].

**(1-5)** إن «مدارج الليلة الموعودة» كتابة تمتح من فن التصوف وعلم النفس التحليلي والطب العقلي وقطوف التراث الباذخ لابن عربي، وابن طفيل، والغزالي، وأفلاطون، وروسو، ونيتشه، وفرويد، ولاكان،

[6] – محمد أمقران، «حول لقاء الفيلسوف موليم العروسي مع جمهور مكتبة الكرامة بالدار البيضاء»، جريدة *أنوال*، 18-03-1994، عدد 1330.
يقول صاحب التغطية: «تحدث عبد اللطيف الدرقاوي عن اللغة، وأتى دور عبد اللطيف دربوش الذي غير مجرى النقاش وأثار نقطة اللغة والأخطاء اللغوية والإملائية التي ارتكبها موليم العروسي في هذه الرواية، المداخلة التي فجرت ما كان مسكوتا عنه، الفكرة التي أخذت الحيز الأكبر من النقاش. المتدخل قام بإحصاء الأخطاء الإملائية المرتكبة، فوجدها – رغم أن الرواية مراجعة ومصححة من طرف "مفتش تعليم" – تعادل حجم الرواية. وللقارئ نموذج من هذه الأخطاء حتى يكون عنوان هذا المقال ذا دلالة: – "عويل التيار" – – "الدماغ فوق الجمجمة" –– "الحيوانات وهمومهم" – – "الطيور وحركاتهم" –– "إشعال الشمعة عوض المصباح تجنبا للإزعاج في نفس الوقت يتم الاستماع لآلة التسجيل"، فأيهما يزعج؟».

وهيدجر... إلخ.، لذلك فهي كتابة تأسيسية يسكنها هاجس المثاقفة في أفق تكريس وعي أدبي جديد يستجيب لمشروع علم جمال عربي إسلامي ينتظر التأصيل! كتابة تنسج علائق بين آفاق المعرفة الأجنبية وآفاق التصوف العربي الإسلامي. كتابة توحد الأضداد، وتردم الهوة بين المقدس والمدنس، بين الذكوري والأنثوي، بين الأصل والصورة، بين النور والظل، بين الخطاب المعرفي والحكي العرفاني القائم على إدراكية الحدسي وتخييل اللاشعور. يقول الشيخ:

«لقد ولدت تعويضا لأخي الذي مات في ربيعه الثاني ولقنت هذه الحكاية منذ صغري. قيل لي دائما وفي ظرف تام أنني النسخة ولست الأصل. جيء بي من أعماق أمي لأعوض الآخر. عشت دائما أبحث عن طريقة لجلب الحب وحتى أكون في مستوى المائت، بدأ تفكيري يشتغل في اتجاه الموت منذ أول يوم وقفت فيه على قبر أخي الأصل. هل أنا عوضته فعلا؟ وإذا كان، فيجب علي أن أموت مكانه حتى أعوضه فعلا»[8].

إنها فكرة الأصل والحنين إلى ردم الهوة بين الصورة والأصل لمعانقة الجذور والخلاص من ظلية النسخة بموازاة الخلاص من تلوث وكثافة الجسد، وسرابية الوجود الفاني، ومحدودية الجنس الأدبي المقولب! فعبر هذا التروع المتوتر لنسج علائق جدلية بين الأضداد، وردم الفجوات بين المتناقضات، ينمو النسيج - النصي وتنمو في سياقه رؤيا مأخوذة بمسالك سردية تقود إلى ممارسة الحفر وفق إستطيقا تركيبية تمتح من التصوف والفن التشكيلي، لتنسج لوحات حكائية عرفانية تنهض على أنقاض كل ما هو برهاني أو بياني. لوحات مادتُها الخام العناصرُ الأولى للكون: (الإنسان والحيوان والنبات والتراب والماء والهواء والنار). لوحات يتوسط مقاماتها اللون الرمادي، لون الغلاف ولون المقام الخامس في رحلة البحث عن النور.

[8] - المدارج، ص. 76.



**(2-5)** إنه لون خيانة الأصل. أليس عبارة عن حصيلة لاحتراق الأجساد والعناصر الفاسدة التي يتبدل لونها الأصلي بفعل النار، لتتحول من صورها الطبيعية إلى رماد (النسخة المحولة، المشتقة من الأصل بفعل الاحتراق). يقول الشيخ:

«اسمعوا أحبائي! لقد انقضى أجلي، وإن متُّ فاحرقوني وضعوني في جرة واهدوني إلى مريم. فإن قبلت ففي ذلك ملاذي وإن هي رفضتْ فلا أدري مآلي»[9].

فهذه وصية ترد في مقام يوحي لنا بأن الرمادي لون ظلي بإزاء بقية الألوان النورانية. غير أن الرمادي من الرماد، والرماد مشتق من الجسد بعد الاحتراق. احتراق الجثة الموصى عنها من لدن الميت؛ وإذن فهو لون يتهيأ من تنفيذ وصية الشيخ الهالك عشقا، الموزع بين حتمية تلاشي مادة جسده وحلول روحه العاشقة في اللون الرمادي. لون العبور من ضوء الحياة إلى البياض والسواد، أو لون الخروج المتدرج من الصفاء إلى هجنة التركيب وتداخل كيمياء العشق والموت والبعث، وكل ما في المقامات من ألوان.

**(3-5)** إنه التلوين الصباغي لرؤيا السرد الذي يمكن رصده - أيضا - في مقام الأزرق، حيث توضع الكتابة في مسلك البحث عن مستتر الحقيقة: حقيقة الوجود، وحقيقة الذات، وحقيقة الجسد، وكل ما تنطوي عليه الزرقة من أسئلة ودلالات:

«... حملتها ذات يوم وطِرتُ إلى جزيرة زرقاء / وضعتها على بساط أزرق وذهبت للبحث عن ماء لأبلل ثيابها. كنت وحيدا في تلك الجزيرة. كانت زرقة البحر والسماء تؤلم بصري. وجدت أكداسا من الحرير الأزرق منتشرة تحت شجرة عظيمة (...) فجأة لاح لي، من خلال ضباب عيوني، شيء يشتعل زرقة ثم يختفي. جمعت همتي وجريتُ ثم جريت حتى سقطت مغشيا علي ولم أستفق إلا وأنا مسند رأسي إلى ركبة الطفلة التي ما استطاعت من قبل أن تثير همتي. كان

[9] - المدارج، ص. 49-52.

الفضاء كله أزرق، الرمال زرقاء، الحجارة زرقاء، الأفاعي التي تتبختر حولنا زرقاء والنمل أزرق. نظرت إلى يدي ورجلي فكانت زرقاء. استسلمت»[10].

إن الأزرق هنا نور يغطي قماش الكتابة ويمسح شكلها. فالفكرة والشكل يتحدان. واللون والضوء ينصهران في خرقة كتابة تبحث في مدارج السر الأعظم متقدمة كطرس في الوجد يراوح بين التذكر والمحو، بين تحيين المشخص / المرئي ونسيان المجرد. إنها الكتابة الصباغية، الإشراقية التي تردم الهوة بين الرؤية البصرية والرؤيا الاستبصارية؛ بين لذة العين وإشراق القلب، بين التجربة الصوفية والتجريب الصباغي، بين انفتاح النص على سجلات علم الجمال الغربي وإدماج تكويناته السردية ضمن سجلات التصوف العربي الإسلامي، مقروءة بذاكرة جمالية.

إن هذا النص الصوفي يسعى - من ضمن ما يسعى إليه - إلى إقامة كتابة جديدة تنهض على تدمير القواعد وإلغاء الحدود بين القوالب الأجناسية، وذلك بالإرتكاز على إقامة علاقات جديدة بين الأدب وفن التصوير الصباغي، بين الأدب وتراث التصوف العالمي، بين الأدب وعلم الجمال الغربي والعربي الإسلامي الممكن. ورغم الهنات اللغوية القاتلة التي شابت التحقق النصي، إلا أنه يبقى - بالرغم من كل شيء - نصا جديرا بالانتباه إليه والاحتفاء به، فضلا عن حتمية إدراجه ضمن منحى كتابة الحداثة والتحديث في المغرب[11].

[10] - *المدارج*، ص. 52.

[11] - صدر الجزء الثاني من هذا الكتاب تحت عنوان: *مدارج الليلة البيضاء*، تاريخ 1994.



# حكايات الإسم الضائع:

## المأساوي والتجريبي

## شجر الخلاطة / الميلودي شغموم[1]

[1] - *شجر الخلاطة*، الميلودي شغموم، المحمدية، مطبعة فضالة، الطبعة الأولى، 1995.

## (1)

«شجر الخلاطة» رواية البحث في مراقي الهزلي عن قيمة الضحك. من السخرية إلى التهكم، إلى العبث، إلى الخلط، إلى تخوم الاستهتار الهزلي المستمر كنواة للضحك:

> «وأنا سأنصح أولادي بحمل سراويل احتياطية إذا ركبوا شويحنة مثقف!
> – لكي لا يحملوا تاريخي الخاص..
> – لو تدري أني وضعت تاريخا قذرا.. في سروالي!
> – الآن سأنزلك.. فورا.. لأنك أصبحتَ أهلا لأن تقابل الشيخ المعطي الكمنجة.. قادرا على أن تفهمه.. أن تتحمله.. لقد بدأت تفهم لغة أقاربك.. اضحك.. اسخر.. تهكم.. وأنت جاد.. في منتهى الجد.. وأنت في عنق المأساة.. ملطخ بالبول.. وإلا فإنك ستغلب.. ستمرض أو تنحرف.. تُصَاب بالعمى أو الشلل!
> – آمين.. آمين.. يا لعين!
> – إنه ليوم عظيم: لأول مرة في تاريخ البشرية يقوم فيلسوف بفعل شيء في سرواله، يعبر بجسده.. "الجسد في فلسفة.."»[2].

من منا لم ينفجر ضحكا عند بلوغ هذا المقطع من الرواية؟

---

[2] - *شجر الخلاطة*، ص. 93.

غير أنه ضحك لا كالضحك، لأن هذه المرتبة في مراقي الهزل لا تنهض هنا سوى لإسناد استراتيجية «المأساوي الحديث» بما هو المرتكز الرؤيوي للنص. والمستوى الذي يندرج فيه الهزل في هذه الرواية يتميز بالتنكر لأخلاق الجد المعتادة لدينا في المقروء الروائي وتأسيس أو اقتراح أخلاق جديدة تنهض على أنقاض «الجد - الجاد». إنه الهزل الضاج جدا، الذي يختار له المؤلف قواعد خاصة لا علاقة لها بقواعد الجنس الروائي في الظاهر، لأنها تتخذ من تخطي متعاليات الرواية نفسها (الراوي - الإله / السببية / الوصف / البطل أو الشخصيات النمطية، إلخ.) معيارا للانزياح عن القواعد العامة للجنس الروائي، في مقابل تثبيت قواعد جمالية مغايرة وجديدة نسمي الرواية بمقتضاها «حوارية» أو «مُحاورة» أو «مُساجَلة»، أو «مُناظَرة»، أو أي شيء آخر إلا رواية بالمعنى المتعارف عليه، غير أن المؤكد هو أنها نص بيني وخليط في منطقة وسطى بين الرواية والمسرح، بين الرواية والسيناريو، بين الجد والهزل، بين الذهني والتخييلي. إنه رهان يجعل المواضيع الأكثر جدة تُعالَجُ بهزل. تُعرّى بعيدا عن وقار المضمون الدسم أو ثقل «الأطروحي» من العيار الثقيل الذي يعوق «الروائيّ» عن التحقق بمعزل عن أية ذرائعية ملزمة.

## (2)

نقرأ على ظهر غلاف الرواية: «تنطلق هذه الرواية من نظرية الأسماء لصاحبها الدكتور مصطفى شيش كباب، إلخ». والجدير بالذكر أن المكون الدينامي الذي اشتغل النص على شبكة دلالاته ليس بالأمر الجديد ضمن تخييل شغموم الروائي. فقد سبق لنا في مقام آخر[3] أن نوهنا بالوظيفة التي يضطلع بها الإسم في الكتابة الروائية عند شغموم، وبخاصة في روايته «عين الفرس»، حيث أشرنا إلى أنه «من خلال استعراض لائحة أسماء الرواة والشخوص الروائية التي يحفل بها نص «عين الفرس» يتضح جليا أنها أسماء

3 - انظر: محمد أمنصور، «استراتيجيات التجريب...»، مرجع سابق، ص. 239 - 240.



«هزلية» تراهن على التوليف بين الإسم الشخصي واللقب أو الكنية التي لا يخرج توظيفها عن دلالة الهزل. وهو استثمار فني لأفق انتظار الأوساط الشعبية ودوائر «الشفهي» و«السخري» لدى تلك الأوساط. ففي المستوى الأول، هناك أسماء مقرونة بألقاب تحيل على عاهات وعيوب فيزيولوجية، ظاهرية وسلوكية، مثل:

أ - محمد بن شهرزاد الأعور،
ب - حميد ولد العوجة،
ج - مبارك بوركبة،
د - صالح الرعدة.

وفي المستوى الثاني هناك أسماء تقترن بألقاب تحيل على الحيوانات مثل:

أ - المهدي السلوكي،
ب - الطاهر المعزة.

أما المستوى الثالث، فيتخذ من تسمية الحاكم موضوعا للتشخيص البارودي، حيث التوليف بين الجد والهزل، ومن ذلك:

أ - وارث حظه الأميرال أبي سعيد بنسعيد،
ب - صانع حظه أبو المجد بنسعيد،
ج - سعيد حظه أبي العز بنسعيد.

وقد انتهى بنا التحليل إلى أن هذا المكون ما هو إلا «تحويل للتسمية إلى حلبة للعب الهزلي والسخرية من خلفية (الجد) التي يفترض أن تنطوي عليها دلالات الأسماء. وبين (العاهات وأسماء الحيوانات والتسلسل) عبر التوليف بين وحدات معجمية دالة (الإرث - الحظ - المجد - السعادة - العز) تضطلع ألعاب التسمية في هذا النص بجعلها (الأسماء) جزءا لا يتجزأ من استراتيجية التخييل النصي. وهو تخييل يراهن على فك التعارض بين

مجموعة من الثنائيات، بحيث تغدو الكتابة أفقا للتعدد داخل الوحدة، ومرصدا للجدل بين الألفة والغرابة، ثم مدخلا لنبذ الحدود الوهمية بين ما يفترض أنه محض «جد» وما يوصم عادة بـ «الهزلي».

إنها الحدود التي بلغها الروائي شغموم في استثمار هذا المكون في تجربته الروائية السابقة (عين الفرس). غير أن الجديد في هذه المرة يتمثل في رفع هذا المكون إلى مستوى موضوع عام للرواية، أي محورة العمل الروائي حول نواته، وجعله مبدأ ديناميا في تفعيل تخييل الرواية من ألفها إلى يائها. فمن خلال «نظرية الأسماء» هذه و«نظرية الشلل» لمؤلفها الدكتور الجيلالي الخلطي، تسعى الرواية إلى أن ترينا كيف يصبح «العجائبي» أداة للمقاومة في حياتنا اليومية. وكأن شغموم يحاول في «شجر الخلاطة» أن يصف وسائل مواجهة الموت والإحباط والقهر والعزلة والمسخ من طرف أناس مثقفين أو غير متعلمين، بسطاء يصرون على الاستمرار في الحياة وعلى التطور كيفما كان الثمن!

كيف - إذن - يتم توظيف الإسم في هذه الرواية؟ وما هي الرهانات المحايثة والموازية لهذا المكون؟

## (3)

يكتب الميلودي شغموم روايته «شجر الخلاطة» بتخفف سافر من جل تقاليد الكتابة الروائية التقليدية. فعبر تقنية الحوار تنهض العوالم التخييلية لنص تحرر بشكل نهائي من هيمنة الراوي الوحيد الذي يدير زمام السرد كما يشاء، شمولية كانت معرفته أو محدودة. وهو وجه آخر من أوجه مقاومة الرواية لمتعاليات الجنس الروائي: (الراوي الإله أو نصف الإله!). وفي المقابل، هناك راويان لكل واحد منهما دور شخصية مشاركة في أحداث القصة، ودور سارد يشارك في تبئير السيرورة السردية. إنه وضع سردي مزدوج يتسم بالتحول الدائم على صعيد المحفل السردي. تحول ناتج عن



المراهنة على «الصدامية الحوارية» أو «الخلاف» أو «الجدل» بين الشخصيتين / الساردين الأساسين، وما نسميه الصدامية الحوارية هو ما يشغل إنتاجية السرد وتتولد بواسطته الرغبة في الحكي. فبدون مواجهة حادة، أو تهكمية، أو تنكرية، أو استطلاعية، أو استفزازية بين مصطفى شيش كباب والجيلالي الخلطي، بدون احتدام أشكال تلك المواجهة، لا يمكن كسب مزيد من الحكايات. فحكاية موظف الحالة المدنية أو الحيوان الأسطوري، وحكاية شلل وبطالة الجيلالي الخلطي، وحكاية سعيدة، وحكاية الشيخ المعطي الكمنجة أو رقية المعطي، وحكاية الهوندا، وحكاية العجوز رحمة، وحكاية شقيقة رحمة التي جاءت من الرحامنة هاربة من زوجها بعد أن أصيبت بسرطان الرئة (المرأة التي ماتت مجهولة الهوية أو رقية الحقيقية).. كل تلك الحكايات تشكل عوالم تخييلية للرواية - الإطار، منظم معمارية نص يوهم قراءه في البداية بانعدام الحكاية، بينما تتسلل المحكيات الصغرى في شقوق التلفظات المتعارضة. وإذن؛ فالحكي في «شجر الخلاطة» وليد انتهاك مزدوج لذاكرتين، [مرآتين / صوتين / شخصيتين] ووجهتي نظر. إنه تبئير مزدوج، متحرك ومتحول، من سلطة الراوي الوحيد، المتعالي، إلى سلطة الكلام، أو مسرح الكلام الموزع في جدلية الحوار بين سلطتين متنابذتين متكاملتين، مُشَخَّصَتَيْن ومُشَخِّصَتَيْن[4].

[4] - من الآراء الطريفة التي وردت على لسان الروائي أثناء تعقيبه على مداخلات الجلسة التي نظمتها جمعية الباحثين الشباب في اللغة والآداب حول الرواية قوله: «اسمحوا لي أن أقول لكم، بالنسبة لي ليس هناك حوار في هذه الرواية لسببين بسيطين على المستوى النظري. السبب الأول أنه يستحيل من الناحية التقنية أن نكتب حوارا حقيقيا خاليا من مكونات الحوار (الأكسسوارات)، والسبب الثاني (على مستوى النص)، لا شك أنكم لاحظتم في كثير من الأحيان أن شيش كباب يأخذ موقع الجيلالي (وهذا يبلغ ذروته في الفصل الأخير)، وأحيانا أخرى نلاحظ أن أحدهما يتحدث باسم الآخر، أي يزول نهائيا الفرق سواء على مستوى المقول (الخطاب / الكلام) أو على مستوى محتوى الكلام. ففي وقت معين، الذي سيدافع عن الأسماء ليس هو شيش كباب ولكن الخلطي، وهكذا... ففي هذه المحاورة ليس هناك سوى مونولوج، بمعنى أن كل شخصية من هاتين الشخصيتين اللتين تتحاوران تأخذ موقعها كمرآة أو كناظرة (إما داخل المرآة أو هي من يرى في المرآة). فهناك لعب مرآوي، انشطار لكنه ظاهري، أما الواقع فهو الالتحام أو الانصهار».

إن «شجر الخلاطة» في قراءتها الأولى توهم قارئها المتسرع بأن الصوتين المتحاورين، المفتقدين لأية ملامح خارجية، ما هما سوى صوت واحد لمؤلف واحد هو الميلودي شغموم (أستاذ الفلسفة المهووس بالتخريجات النظرية والتأملات الوجودية)! أي إنهما مجرد قناعين لوجهة نظر واحدة هي رأي المؤلف متكلما وحيدا ومحركا للأمور. غير أن القراءة المتأنية ما تلبث أن تدحض هذا الوهم. فالمؤلف الفعلي ينسحب منذ اللحظة التي يسند فيها الخطاب الملائم للشخصية الملائمة في الوضع السردي الملائم؛ أي منذ اللحظة التي تعلن فيها الرواية عن وجود مواقف وأوضاع سردية وأدوار محددة للشخصيات داخل الرواية. وإذا كانت الشخصيتان المركزيتان تبدوان بدون ملامح خارجية، أي تتقدمان بصوتين عاريين من التأثيث الوصفي، السردي، الطولي، الخارجي؛ فإن خطاب الجيلالي الخلطي رغم كل التداخل والتماثل الإيهامي، يختلف عن خطاب شيش كباب. فقد منح «الروائي!» لكل شخصية الخطاب الذي يلائم دورها وموقعها في السلم الاجتماعي (السردي): مصطفى شيش كباب سائق هوندا، والجيلالي الخلطي متمدرس عاطل.

إن النص الموازي على ظهر غلاف الرواية يؤكد التمايز[5] الحاصل ما بين الشخصيتين المحوريتين في الرواية. أما لماذا يتنازل المؤلف الفعلي عن ضمير المتكلم لفائدة الشخصيتين الأساسيتين، فلأنه - ببساطة - ليس في وضع مماثل لوضعهما حتى يطابق تلفظه تلفظهما. وهذه المسافة بين وضع

[5] - لعل هذا التمايز المقصود هو ما حدا بأحدهم (لا نعرف من هو بالتحديد) إلى الكتابة على ظهر الغلاف، بخط يد طفولية، بأن شيش كباب هو صاحب نظرية الأسماء، بينما الجيلالي الخلطي هو صاحب نظرية النمل!!

وفي إطار ما يمكن أن يسمى بسياسة العتبات عند الميلودي شغموم، لعلها المرة الأولى التي يباشر فيها المؤلف عملية اختيار مصمم الغلاف ضمن وعي جمالي جديد يدرك أن النص الروائي لا يبدأ - فقط - مع الكتابة، ولكن، تكون إحدى بداياته الممكنة (غلاف الرواية)، عتباتها وما يعكسه النص الموازي من سياسة عتبات. ولعل التومي كمال بحسه الفني المرهف قد استطاع بالفعل أن يقترح مقاربة إيحائية بصرية لبعض تخييلات الرواية.



المؤلف ووضع الشخصيات الروائية، هذا الانفصال هو ما تشكل بمقتضاه الحكاية والحكي - مرة أخرى - لأن الحوار يوهم بانعدام الحكي وهيمنة الكلام، والحال أن مجرد انفصال الخطاب عن المؤلف وانتسابه للسارد، يقود إلى الإقرار بوجود قصة أو حكايات. فالحوار ملك للشخصيتين الروائيتين بما هما شخصيات (القصة - الإطار). من هنا الخدعة الفنية الكامنة في صلب هذا الرهان الروائي الذي اختار قاعدة للعب: الحوار، في سياق معانقة مبدأ (لزوم ما لا يلزم)[6]

إن الحوار يتحول إلى ضرب من اللعب، هو أيضا عملية بحث معرفي واستكناه للغة وثقافتها الشعبية. استكناه للزخم الثقافي الشعبي الكامن في بداهات حياتنا اليومية، وفي مقدمتها: الأسماء التي يتم تداولها بين الناس والتواضع عليها بشكل قدري. هذا، في الوقت الذي يتكشف عن التأمل المتخلل لحوار المتخاطبين أن الإسم يكاد يكون كل الحكاية. حكاية حامله، وحكاية مصيره في مختلف تجليات علاقاته الإيجابية أو السلبية بالإسم الذي لا يختاره. وكما يرد على لسان شيش كباب، فإن:

> «الباحث يمكن أن يكتب تاريخا بأكمله، تاريخا شاملا فقط بتحليل مكونات هذه الأسماء وبتحليل الإحالات الكثيرة والمعاني المرافقة.. في هذه الأسماء يكمن مجمل تاريخ العرب »[7]

ورغم أن الحوار الطويل بين مصطفى شيش كباب والجيلالي الخلطي يشكل العمود الفقري لمعمارية هذا النص الروائي، إلا أن الفصل الخامس -

[6] - يقول شغموم في الحوار الذي أجريناه معه بعد صدور الرواية: «الرهان الأساسي أن أكتب رواية كاملة في شكل حوار بين شخصين. فقط الحوار - الرهان الثانوي هو ألا أستعين بأدوات الحوار التقليدية مثل «قال» و«علق» و«التفت إليه غاضبا ليرعبه»، إلخ.. إنما أردت أن يكون الديالوج في غنى عن هذه «المكملات» أو «التقنيات التقليدية». وأنتما ولاشك على صواب حين لاحظتما أنه يدخل في باب «لزوم ما لا يلزم». انظر: «رواية الجروح المرحسية: من العمه إلى التفاصيل»، حوار أجراه كمال التومي ومحمد أمنصور، جريدة **الاتحاد الاشتراكي**، 23 ماي 1995.

[7] - **الروايـة**، ص. 7.

بالتحديد - ينقلنا إلى فضاءات أخرى وعوالم تخيلية تنهض بموجبها شخصيات روائية طارئة، مثل شخصية الشيخ المعطي الكمنجة، وشخصية رقية، وشخصية رحمة، وهي الشخصيات التي تتحوّل في سياقها خطية المحكي من إطار «الرحلة» أو الفضاء المتحرك إلى إطار الزمان والمكان الثابتين.

إن فضاء الرواية هنا متحرك، وهو ما يعكسه الركوب في هوندا. غير أنها حركة - أيضا - في الزمن والذاكرة التي يجعلها استكشاف الكلام والحوار تتداعى لتكشف الخصائص الباطنية للشخصين المتحاطبين. على أن هذه الحركة في المكان، وهذه السيرورة في الزمن لا يمنعان من القول بمركزية فضاء الدار البيضاء في الرواية. من جهة، باعتباره الوجهة التي تتجه صوبها الهوندا، ومن جهة أخرى، باعتباره مسرح أحداث الفصل الخامس والأخير الموسوم بـ (عين المعيش). فهنا يكون الحدث هو موت الشيخ المعطي ولغز اختلاط شخصيته بشخصية رقية، مما ينقلنا من المستوى الأول في الخلط واللعب (الأسماء) إلى مستوى أعمق من الخلط واللعب على صعيد (الشخصيات). إنه التحول الذي عودتنا عليه روايات شغموم عند نهاياتها، حيث يصير المسخ هو المبدأ الفاعل في تشغيل التخييل الروائي. مسخ فني يجعل الخلفية «الواقعية» للروائي تطرق تخوم العجائبي أو ما يمكن اعتباره (فوق طبيعي):

> «تريد الصراحة؟ أنا لم أشك لحظة واحدة، طول تلك الليلة، في جنس الجسد الذي كان ممدودا في الكوخ أو في هيئته وصوته، صوته بالخصوص، قبل تعريته: لقد كان رجلا!
> - وتحول إلى امرأة، في رمشة عين، كما تحولت أنت في لحظة من ليلة واحدة إلى مليم الرجلين!»[8]

إنه طرح جديد لما يسميه الكاتب (جرح الجنس)، أو جرح الذكورة وجرح الأنوثة. ذلك السؤال الوجودي! الفزيقي الذي يجعل الرجل غير

8 - الرواية، ص. 119



قادر على نفي عنصر الأنوثة في كينونته، ويجعل المرأة تعجز عن إعدام ما في تكوينها من عنصر رجولي، وهو نفسه الجرح الذي يعمق التباس العلاقة بين الجنسين، إذ لا فرق بين اعتباطية الإسم واعتباطية الجنس! كلاهما معادلة قدرية تتحكم في مصير الإنسان وتوجه مسارات حكاياته منذ نظر إلى نفسه كشخصية / قصة بدأت ذات يوم ولابد أن تنتهي في يوم من الأيام على حد تعبير عبد الفتاح كيليطو[9].

## (4)

إن هذه الرواية وهي تتخلى بشكل قصدي عن جل مظهرات القواعد الروائية المعروفة (الوصف والسرد!) لا تبقي إلا على (الحوار!) كإطار وحيد يتضمن - شذريا أو بشكل محايث - الوصف والسرد الموزعين بين ثقوب الكلام عبر تلفظات الساردين. وبهذا المعنى، فغياب السرد والوصف من واجهة الكتابة ليس سوى خدعة فنية. لأنه غياب ظاهري فقط، مادامت الهيمنة المكرسة للقول أو التلفظ لا تلغي محايثة كل المكونات الأخرى لنسيج الرواية. فالتأطير الثنائي للعبة السرد يجعل الطابع الحدثي للمحكي، وعملية بناء الشخصيات الروائية، والحبكة والوصف، والسرد الطولي، ومحفل السارد، تتوزع كتشكيلات شذرية، مقطعية في ثنايا «المحاورة». هي محايثة ومتخللة، وعملية إعادة بنائها موكولة إلى القارئ / الكاتب، ذاك الذي تتقدم له الرواية كمسودة أولية، أو كمخطوطة، محملة إياه مسؤولية إعادة تركيب عوالمها وتخييلاتها. وهنا تتجلى المفارقة الجمالية التي تقلب أوضاع السرد الروائي المألوفة رأسا على عقب. مفارقة منح الأسبقية والسلطة للحوار على بقية المكونات، وجعله يضطلع بعملية السند والتأطير لمنظومة السرد. الحوار كأفق لالتقاط نبرات الشفوي وتشخيص أقوال الشارع تشخيصا أدبيا. والكلام كمدخل للحكي المأخوذ بالجدل

9 - عبد الفتاح كيليطو، *الحكاية والتأويل*، البيضاء، دار توبقال للنشر، 1988، صفحة الغلاف الأخيرة.

والمعارضات الساخرة بين أنماط الخطاب الاجتماعي، مما يجعل القصة - الأم تنمو بموازاة المحكيات الأخرى في سياق استرجاعي - تشخيصي يمتح من الذاكرة والمرئي، يحفزه الجدل ويغني إيحاءاته التداعي. فالمعطي الكمنجة (رقية)، وسعيدة، ورحمة، وهنية وأخت رحمة، وسائق الحافلة... إلخ.، كلها أسماء لشخصيات روائية لا تحضر من خلال فعلها المباشر في سيرورة المحكي، لكن إوالية الاسترجاع تبوؤها المكانة الوظيفية الضرورية داخل المشهد الروائي.

## (5)

تكتسب الكلمة في هذه الرواية أهمية قصوى. الكلمة والفكرة، حتى يمكن القول إنها رواية «محكي أفكار» أو «محكي كلمات». الكلمة / الحدث، وليس محكي الأحداث، لأن الكلمة أو الفكرة تتحولان إلى ما يشبه الحدث أو المشهد، وهو ضرب من «التجريب المتطرف» الذي يراهن على الغياب والبياض أو الفراغ بما هي مكونات تكميلية في عملية التأثيث السردي. غياب الجمل الكاملة، وبياض الفراغات، أو ما يمكن تسميته بـ «ثقوب السرد» التي لا تنوب عن القارئ في إتمام عمل قراءته المطلوب منها أن تشارك في عملية الكتابة، وبناء تخييلات السرد. ويحق لنا - رغم كل شيء - أن نتساءل مع الكاتب: لماذا كل هذا التقتير (الاقتصاد السردي) في الكتابة، وهو من كتب (الأبله والمنسية وياسمين) بكل البذخ اللغوي، والبلاغة الفصيحة المطلوبين أو الزائدين على المطلوب؟ هل هي ضربة للتشخيص السردي أم ضرب من التشخيص جديد؟ وهل يخدم تجربته أن يضع في مقدمة اهتمامه القطع مع معياره الخاص، ولو كان ثمن ذلك بعض الخسارات الممكنة؟ وبصيغة أخرى:

- هل كل قارئ بالضرورة (قارئ / كاتب)؟ ثم هذه البساطة الظاهرة في الحوار.. وهذا الوضوح المفرط! في الفصول الأربعة الأولى.. وهذا التطرف في إرضاء الذات (!) دون مراعاة حاجيات القراء العاديين!..



وهذا الانقلاب على كل مكونات الرواية التقليدية وقواعدها وتقويضها جميعها باعتبارها «متعاليات» لا تستثني من استراتيجية «المقاومة»[10].

وهذه «القرصنة!» للعمود الفقري في المسرح (الحوار) دون بقية المكونات، أي هذا الهجوم على المسرح دون التورط في المسرح!.. وبعبارة وجيزة: ما هذا التجريب المتطرف الذي يجرؤ على جعل الرواية مجرد «ورشة» لاختبار «رغبة المؤلف»! دون حساب يذكر لحاجيات «القارئ» المعروفة أو المجهولة؟

إننا نجد أنفسنا إزاء نمط روائي جديد يتقدم كعتبة للكتابة. مجرد مخطوطة روائية أو مسودة سردية، هي خليط من الرواية، والمسرح، والسيناريو، ولغة الشارع، ولغة التمدرس أو التفلسف، ولغة الهجاء البارودي، ولغة الاستدلال المنطقي، ولغة السجال والمناظرات... إلخ. فلن نبحث «إذن» مع هذا النص عن تصنيف جاهز. قد نكتفي «مؤقتا» بالقول: إنها رواية وجهة نظر أو رواية ذهنية أو رواية الصوت الواحد، أو رواية نقدية أو مسر-رواية. وأيا كان التصنيف الذي يمكن وضعه لهذا اللون من الكتابة، فإنها رغم كل شيء تبقى «رواية تجريبية» بالمعنى الواسع للكلمة. رواية تتيح الفرصة لإعادة تأمل الذات بما هي مصدر للتعدد في الوحدة، وخندق لمقاومة المتعاليات؛ أي الذات كمرتع للجروح النرجسية، ومادة للكتابة بما هي أفق للحلم خارج عوائق / جروح الهوية.

---

10 - مقاومة العجز لا تقل أو تختلف كثيرا عن مقاومة القواعد. وبهذا المعنى، فإن «الوعي المأساوي الحديث» يتجلى في النص من خلال معانقة مبدأ مقاومة المتعاليات الوجودية والعبثية: المقاومة التي تجعلنا لا نفرق بين مواجهة الموت والإحباط والقهر والعزلة والمسخ ومواجهة القواعد والمعايير أو ثوابت مؤسسة الجنس الروائي.

## (6)

قد جرت العادة بأن يطرح النقاد مسألة العلاقة بين الروائي والفلسفي، كلما تعلق الأمر برواية جديدة للكاتب الميلودي شغموم. وحقيقة أن تواتر هذا السؤال بخصوص المتن الروائي «الشغمومي» يدفعنا إلى إعادة صياغة الإشكالية من جديد، من خلال وجهة نظر تنقل الظاهرة من مستواها الخاص إلى المستوى العام. فبدل أن نكرر القول: لماذا يتداخل الروائي والفلسفي في متن شغموم الروائي؟ يمكن القول: لماذا لا يكاد يكتب الرواية في المغرب سوى أساتذة الفلسفة وعلم الاجتماع وعلم النفس وعلم التاريخ ونقاد الأدب والسياسيون وكل من لهم خلفية نظرية واضحة؟.. لماذا لا يكتب الرواية سوى الخبابي - الفيلسوف، أو العروي - المؤرخ، أو خطيبي - الباحث في علم الاجتماع، أو غلاب المنظر الحزبي، أو مبارك ربيع - أستاذ علم النفس، أو بنسالم حميش - الباحث في التاريخ والفلسفة، أو الميلودي شغموم - أستاذ الفلسفة والفكر الإسلامي، أو محمد برادة - الناقد الأدبي، أو الشاوي - السياسي وطالب الفلسفة سابقا، أو الشركي - أستاذ الفلسفة سابقا، أيضا؟

إننا نذهب في فرضيتنا هذه إلى أن الأنساق الثقافية لهذه الكوكبة من الباحثين في العلوم الإنسانية بالمغرب، قد اصطدمت وتصطدم بالعوائق الموضوعية التي يطرحها خطاب الدولة التكنوقراطي (خاصة في الثمانينيات). فهذا الخطاب لم يشجع في يوم من الأيام العلوم الإنسانية بالمستوى المطلوب، عاكسا بذلك أزمة الدولة مع العلوم الإنسانية (الفلسفة وعلم الاجتماع، والتاريخ، والأنثروبولوجيا.. وبقية العلوم الإنسانية). وهي نفسها أزمة التطلع المعاق للعقلنة كأفق لتحديث المجتمع الذي تنظمه هذه الدولة. وإذن؛ فمن الطبيعي - في ضوء هذا التعارض السافر أحيانا، والمضمر غالبا - أن ينتقل الباحث في العلوم الإنسانية، الواعي بقطيعة الدولة مع تلك العلوم، إلى الرواية أو الأدب بشكل عام. فالرواية - بشكل خاص - هي ما يوفر له الملجأ الأمين لتلك الأسئلة المحجوبة أو الملغية. إن الروائي المغربي



الذي يأتي من تلك العلوم، لا يأتي إلى الرواية إلا انطلاقا من «وعيه التراجيدي» بتلك القطيعة. لذلك، فإنه لا يولي ظهره للعلوم الإنسانية، وإنما يبقى في قلب إشكالياتها ولو كان يبدو في الظاهر على هامشها. من هنا، ومن خلال الرواية، نجد الميلودي شغموم كسائر الباحثين في العلوم الإنسانية، ينصت روائيا لما لا يستطيع - مؤسسيا - قوله نظريا، أو على صعيد ما يسمى بالخطاب العلمي - الموضوعي!.. وهو لا يستطيع لأنه مطالب (مجازا) من طرف الخطاب التكنوقراطي بأن يجد صيغا ملتبسة لتمرير خطابه أو سوء تفاهمه، وكذلك مد جسور الحوار مع نسق تحاوري لمخاطب ملتبس!

إن المطروح - عمليا - لدى شغموم والعروي ومبارك وحميش وأمثالهم، هو القبض على المنفلت، والمنسي والممنوع، أو المغيب خارج منظومة اللغة الوضعية: لغة البحث العلمي والنظري. في هذا السياق العام نفهم مُقَارَبَةً روائية للواقع المغربي من قبيل «شجر الخلاطة». مقاربة تُراهِن على التهكم، والسخرية، والقهقهة، والضجيج، والشذرية، واللامنسية، لكي تمرر ما ترفض التلاؤم معه الأنساق الثقافية للخطابات التكنوقراطية والتيولوجية والوضعية. فالرواية، وعن طريقها يصير بالإمكان قول ما ترفضه إرغامات البحث العلمي نفسه. في هذا الاتجاه، نفهم سؤال البحث عن الإسم الضائع في «شجر الخلاطة»، ونفهم - أيضا - لماذا إثارة إشكالية التسمية في خلفيتها التاريخية، أو تاريخ الإسم في المغرب كموضوع مهمش أو مسكوت عنه في الكتابة الوضعية! وإذن فالرواية هي التي تستطيع أن تطرح لنا إشكالية الإسم طرحا وجوديا وليس وضعيا!!.. طرحا فنيا - معرفيا وليس إداريا!!.. طرحا تخييليا وليس عرقيا أو قبليا أو سياسيا!! الإسم كدال ينزاح مدلوله في نسيج من الخلاطة والمحنة، اللغة، الخراب، الجسد، الذاكرة، العرق... والشأن نفسه بالنسبة لجرح الذكورة، أو الأنوثة، أو جرح العلاقة بين الجنسين. وفي كل الأحوال، فإنها رواية تشتغل على نصوص وأطروحات؛ لكن بأدوات ووسائل الرواية: بناء الشخصيات

والمواقف السردية. وكل ذلك تبلوره رؤية نسقية - نقدية (تحليلية وتركيبية) تسندها مفاهيم الأصل، والاستمرارية، والتكرار، أي قضايا الإسم، والجنس، والهوية، وكل ما لا تستطيع منظومة الخطاب التكنوقراطي إلى ترهين سؤاله بقصد تمثله، وبلورته في صدارة انشغالاتها.

لكل هذه الاعتبارات وغيرها، تعتبر المشروع الروائي التجريبي في المغرب - وضمنه هذه اللبنة الجديدة - خطوات رائدة وجريئة لدعم العقلانية وبعث التفكير في الذات المغربية إنسانيا ووجوديا ومعرفيا وخياليا وفنيا خارج منطق التطابق والانسجام والاستمرارية. خطوات تأسيسية لعقلنة المتخيل المغربي وإدراك العالم استنادا إلى مفاهيم التعدد والاختلاف والخلاطة. إنها في كلمة واحدة: رواية نقطة نظام، ضد الأدب الذي يقول بسلطة القواعد، وضد النقد الذي يقول بعدم وجود مشروع روائي في المغرب، عنوانه واستراتيجيته: سلطة التجريب الروائي[11].

[11] - يقول نجيب العوفي: «إذا استحضرنا المعيار الكيفي والنوعي، أي معيار الجودة والروائية والإبداع بالواقع حد تعبير بارت، بدا لنا هذا التراكم الروائي، في أغلبه الأعم، ومن وجهة نظري على الأقل، مفتقدا للثراء الروائي على صعيد البنى الحكائي. وتحضرنا هذه الملحوظة على نحو خاص، بصدد «الأعمال» الروائية الجديدة التي انخرطت في مغامرة «الحداثة» وحاولت أن تقطع مع العروض الروائي التقليدي لتشيد أساليب وتقنيات مغايرة للسرد، الشيء الذي يستدعي السؤال الآنف بكل موضوعية وحساسية أدبية (هل ثمة فعلا حداثة روائية؟ وقبل هذا، هل ثمة فعلا رواية مغربية؟ (..) لا مراء في أن الرواية المغربية «مهووسة» في معظم نماذجها بالحداثة والتجريب ومراودة اللغة والرهان عليها كـ «شخصية» مركزية ومهيمنة في وعلى النص الروائي»، لكن في تقديري إن الجواب عن السؤال الآنف يمر حتما عبر الجواب عن سؤال أولي هو / أين أن الجنس الأدبي الثقافي جريدة الاتحاد الاشتراكي، الجمعة 6 أكتوبر 1995، العدد: 4969، ص. 6. وفي اعتقادنا أن صدور مثل هذا الخطاب «النكوصي» عن ناقد واكب عمر هذه الرواية منذ ولادتها الأولى، لا يدل سوى على شيء واحد، وهو أن عصر «الردة الأدبية» قد آن بالفعل منذرا بانحلال الأدب المغربي إلى نفق مسدود من شأنه أن يسائل على الأخضر واليابس. وإن كان على العوفي أن يستغرب بعد دخول آخرين معه إلى هذا النفق أن يأتي من يقول له: «هل ثمة أدب مغربي أصلا حتى نتحدث عن نقد مغربي؟ هل ثمة نقد انطباعي حتى نتحدث عن نقد واقعي أو حداثي؟ وهل نحن موجودون على ظهر الكرة الأرضية أم غير موجودين حتى يكون لنا صوت ولسان وخيال كبقية شعوب وأمم الأرض؟»



# الحكي خارج المدار البشري: موت الجنس الأدبي

## حديث الجثة[1] / محمد أسليـم

[1] - حديث الجثة، محمد أسليـم، مكنـاس، منشورات علامات، الطبعة الأولى 1996.

*«أيها النهار،*
*إن سعادتي عميقة وشقائي عميق ولكنني لستُ*
*إلها ولست حتى جحيم إله،*
*وما أعمق أوجاع العالم»،*
*(زارا / نيتشه)*

**(1-1)** لو كُتِبَت نصوص «حديث الجثة» في مغرب الستينيات أو السبعينيات لقيل إنها كتابة «وجودية»، «ميتافيزيقية»، «لا تاريخية»، «هروبية» و«انهزامية»... إلى غير ذلك من «كليشيهات» المرحلة!.. ولكنها - ولحسن الصدف - لم تكتمل في صيغتها النهائية وتصدر بهيأتها الحالية إلا في شروط ثقافية مغايرة، صار مفهوما فيها أن أرض الكتابة هي كل أرض، وجغرافيتها هي كل الجغرافيات. وما الأسئلة «الوجودية» أو «الميتافيزيقية» إلا جزء لا يتجزأ من مشاغل الكتابة في كل أرض وكل زمن.

ومحمد أسليم في كتابه السردي هذا يدشن موقعا جديدا للكتابة السردية في المغرب طالما تجوهل أو اختزل أو عولج بشكل عرضي ضمن سياق أعم، وليس باعتباره «كيانا» قائم الذات. لقد كتب أسليم «حديث الجثة» في تسعة نصوص سردية هي: (ساعة الاحتضار - عودة ميت - هذيان ميت - صوت الموتى - احتواءات وتنكرات - حديث الجثة - نداء الموت - خارج المدار البشري - فتنة الآلهة أو الموت واقعيا)، ويشكل

الموت قاسمها المشترك باعتباره موضوعا للكتابة، ومنطلقا للحكي، ومبدءا تصميميا للسرد، وبطلا روائيا، وأفقا للرؤية. وبهذا الاختيار الصعب تكون الكتابة السردية عند أمليم قد أرغمت نفسها على الخروج من المدارات الإنسانية الدينية[2] [وبخاصة مدارات الديانات السماوية: الإسلام والمسيحية واليهودية] والأجناسية، وممارسة التخييل ضمن الحدود الفاصلة بين الفيزيقي والميتافيزيقي، بين الدنيوي والماورائي، وهو الرهان الذي قاده إلى خوض مغامرة الكتابة ضمن مفهوم معين لجمالية الإبداع، يتخذ من الشر والقبح والألم منطلقات للكتابة.

**(1-2)** إن القضايا النوعية التي تواجهنا في مآزقها هذه النصوص، تتمثل في الأسئلة التالية:

- كيف نجعل الأدب ممتعا وهو يمجد الموت والألم واللامعنى؟
- كيف نضفي معنى وجمالا على الموت والشر؟
- كيف لا نكتب إلا عن الجوهري: الحقيقة.. الجسد.. الخوف.. اللذة.. الألم؟

أسئلة كثيرة تقودنا مع هذا الكتاب إلى تأمل شبكة من الثنائيات ينسجها الموت في مختلف علائقه، من قبيل (الموت والاستيهام / الموت والمعرفة / الموت والجنون / الموت واللذة - الجنس) / الموت والألم / موت الأنا وموت الآخر / الموت والعفونة / الموت الطبيعي والموت قتلا أو انتحارا (الطارئ) / الموت والتواصل / الموت والتاريخ / الموت والنوع البشري / الموت والعقل / الموت والمعنى / الموت والحقيقة، إلخ) وهي إشكاليات في منتهى الدقة والعمق والجدة على صعيد الأدب المغربي

---

1 - يذهب الدكتور حسن [illegible] [illegible] الكتابة [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. حسن [illegible] [illegible]. مطبعة [illegible]، الطبعة الأولى 1996، ص 108.



الحديث، ويطرز سردها معجم مشبع بطقوس الموت والموتى (الجثة / الدفن / القبر / الفقيه / روضة الموتى / الكفن / المغسل والغسل / التراب / العظام / البخور / البرودة / البياض / الاحتضار / التفسخ / الحداد / العفونة / الدم / الأشلاء / التحنيط / الخواء / القرف / الوحدة / الصمت / العري / المحو / الفقدان / النسيان، إلخ.). شبكة معجمية تغطي النسيج السردي بكثافة دلالية وإيحائية، يتحول بمقتضاها موضوع / موضوعة الموت إلى طقس جنائزي مشبع برائحة الموت!!

**(2-2)** كل هذا يتم في سياقات سردية تأبى التجنس، وترفض أن تقمط في قالب أدبي قار. فهي تقف في منزلة بين القصة القصيرة والرواية، لحمتها الحكي، وموضوعها/ موضوعتها المركزية الموت، واستراتيجيتها الفنية: اللاتجنيس.

هي حكايات لا نعرف من أين يبدأ فيها الاستيهام (أو التذكر أو المناجاة، أو المونولوج) ولا أين ينتهي. فبقدر ما يكون الحكي مشدودا إلى ضمير المتكلم، بقدر ما يكون موزعا بين أزمنة الحياة وأزمنة الموت.. بين الداخل والخارج.. بين الجسد والجثة.. بين الأنا والجسد. وهذه الثنائية الأخيرة، هي ما يخلق في جل النصوص مسافة توتر تتيح للمحكي أن ينمو في خضم الجدل بين الحي والميت، بين المتواصل والمنقطع، بين الأنا كسارد مجرد والجثة كشخصية ضمن القصة، مما يقود إلى إنجاز تشخيص أدبي هذه الثنائية البنيوية ومراياها ومضاعفاتها:

«دارت بخاطري أفكار كثيرة. انفتحت مغالق اللغة بمهاليز عقلي. أردت أن أنقل قدرا زهيدا مما أشرق علي من المعارف والحكم والأسرار. لكن كلما رمت تحريك لساني وجدته صلبا كالحجر. أيقنت أني قد غبت. أحاول أن أطلق صرخة مدوية. لا أقوى على فعل أي شيء عدا البقاء في وضع التمدد جثة هامدة صامتة مفروقة بالصمت والعدم والحقد على نفسي وعلى من تخفوا من ورائي: على نفسي لكوني عجزت عن وضع حد لها. لماذا لم أترك هذه الجثة تمتد.

وتسير، وتمرح، وتكح، وتبكي مدة[3] أخرى من الزمن إلى أن يناديها صاحبها ويمحوها من بعيد؟» .

وهذا المنحى في خلق المسافة بين الأنا والجسد هو ما ينحو بالكتابة السردية إلى مد جسر متواصل بين المشهود والغيبي، بين الدنيوي والماورائي، وبين الداخل والخارج.

**(3-2)** إن «المؤلف» يضعنا في هذه النصوص السردية أمام تشخيص فني لموضوعة الموت، مُفرَّغ من أي تسطيح أو معالجة خارجية تستتر بالطابع الحدثي، الاجتماعي أو التاريخي. فالموت لا يتحقق نصيا كحدث خارجي، أي إن قيمته لا تستمد من مضاعفات دلالاته الاجتماعية أو التاريخية وانعكاساتها على شخوص السرد. إنه - بخلاف ذلك - حدث باطني، فردي، أو «شخصي». هو قضية العدم بعد الوجود، مطروحة لإنسان منشطر بين الجسد والأنا. أما الآخر (الناس / المجتمع) فلا يشكل حضوره إلا خلفية هشة للسخرية من علاقته بفرجة الموت..

وحيث تنهض طقوس هذه الكتابة خارج التسنين الديني، وفي عري تام من شعائر المعتقد، فإن الترجمة الفعلية لشكل الموت تتمثل في اقتناص مفهوم التشيؤ: تشيؤ الجسد بعد الموت، انمساخه إلى جثة، وتعرض الأنا للمحو والنسيان والصمت والبياض بتلازم مع فعل التشيؤ. وواضح أن إخراج مفهوم الموت من المدار الديني [مدار الديانات السّماوية]، هو ما أضفى على رؤية الكاتب الإبداعية طابعا «عبثيا»، وجعلها تنحو في نقد جوانب من الميتافيزيقا (إشكالية الموت) منحى القسوة والكوميديا السوداء، حيث السخرية المرّة، والتهكم اللاذع من الحياة / الوهم، بل النقمة والحنق

على الموت / الكارثة في مختلف سيناريوهاته المحتملة:

---

3 حديث الجثة، ص. 90.



«أما أنا فتذكرت أنني سأموت. سأنتهي عاجلا أو آجلا إلى جثة هامدة. أخذت أتساءل: «متى سأموت؟ أين؟ وكيف؟». تتوالى أمامي سيناريوهات موتي: «ها أنذا شيخ ملقى على الفراش أحتضر، وحولي تحلق أبنائي وأحفادي (...) لا، سوف تداهمني عجلات قطار أو شاحنة في وقت آت لا ريب فيه، ما يفصلني عنه سوى الجهل بموعده (...) لا، قد أنتحر بأن ألقي بنفسي من الطابق العاشر كما فعل جاري البدين منذ بضعة أيام (...) لا، سيداهم المدينة زلزال مروع فينتهي كل شيء في بضع لحظات: تنهار جدران البيت فتحيلني إلى رميم (...) لكن، من يدري؟ فقد تطبق على الجدران فأقضي بداخلها أياما مسجونا مختنقا قبل أن تزهق روحي (...) وما أدراني أن الأمر نفسه سيحدث لي داخل قبر حقيقي بعد أن أكون قد «مت» ميتة طبيعية، فما يكاد يقطع النفس بعرف حتى تنبعث في الروح ثانية؟...»[4] .

«أتراني كنت سأتجنب هذه الكارثة لو لم أضع حدا لحياتي؟ بالتأكيد لا. فما أجتازه الآن يجتازه كل إنسان سواء داسته سيارة، أو داهمه قطار، أو أصابته رصاصة، أو غرق في بحر، أو ارتمى من شرفة قنطرة أو من طوابق عليا، أو احتضر في فراش بين الأهل والأقارب»[5] .

**(4-2)** إن كيمياء الموت في هذه النصوص السردية تجعل من الشخوص تكون إما ميتة أو في طور الاحتضار. فهي مجرد أشكال جسدية للموت مُفكّكة ومُبعثَرة. وما من شخصية إلا وتمنحه صوتا، أو هيأة، أو إكسسوارا، أو ديكورا لكي يشخص دوره البطولي. أي إنها تخرجه من سديمية العدم إلى مستوى من التحقق التخييلي يضفي عليه طابع «الحياة خارج الحياة!».. وهي محاولة عنيدة قاسية وعنيفة في الآن نفسه، تجعل المشيأ واللامرئي (أنا الجسد الميت) مجسدا وموضوعا موضوع تشخيص

---

4 - حديث الجثة، ص. 57.

5 - حديث الجثة، ص. 93.

أدبي، يراهن على الاستيهام أو التذكر أو المساءلة أو المخاطبة الحوارية. وبهذا المعنى، فإن تجليات الموت تتخذ من حكايات ومصائر الشخوص الآيلة إلى حتفها أقنعة متعددة لوجه واحد بشع، هو الموت، سواء كان طبيعيا أو طارئا أو إراديا (الانتحار).

ولأن شخوص «حديث الجثة» تحتضر كجثث، فكل شخصية (حية) لا تنهض إلا كظل لجثة، أو مشروع جثة، إذ لا حياة لكل شخوص أسليم مادام الحي منهم ليس سوى ميت مع وقف التنفيذ - على حد تعبير إدريس الخوري! -؛ وإذن فإن البطل الوحيد هو الموت، أما الشخصيات السردية، فلا تحضر إلا لكي تكمل المشهد، وتعطي لهذا البطل كل أبعاده من خلال مواقف وأوضاع مختلفة.

هو سرد لا هاجس له ولا إحساس ولا وعي بأي شيء خارج الموت. وكأن الزمن متوقف. وكأن نسيان الموت خطيئة أو خيانة.. وكأن الحكايات الصغرى التي تتخلل السرد مجرد أشلاء لجثة النص، للجثث التي تتحدث عن حاضرها (الموت) أكثر مما تتحدث عن ماضيها (الحياة). أو ليست الحياة أكثر من مجرد وهم؟:

«إن ما نسميه حياة لا يعدو مجرد وهم يحمله كل منا بطريقته الخاصة وينتهي بانتهائه»[6].

إنه منحى في الكتابة والرؤية تحكمه «نزعة تشاؤمية» جارفة تستبدل الحلم بالكابوس، واللذة بالألم، والفرح بالبكاء، والخير بالشر، والطمأنينة بالرعب، والوهم بالحقيقة. فهل معنى هذا أن «إرادة الموت» تنتصر على «إرادة الحياة»؟ يبقى الجواب في هذا المقام ضربا من المجازفة!

**(5-2)** لعل الجانب الأكثر قسوة وبشاعة للموت في التشخيص الأدبي الذي تنجزه «حديث الجثة» يتمثل في محاولة القبض على تلك

6 - حديث الجثة، ص. 61.



«العبورية» الغامضة والمباغتة التي يجتازها الإنسان بين الحياة والموت. تلك الهوة التي تفصل بين الوجود والعدم أو بين الحضور والغياب. يقول السارد:

«أنا أتألم، لكنني لا أرجو أن يرفع عني هذا الألم، وذلك ليس لأنني أتلذذ به، أو لكوني قد استأنست به، ولكن فقط لأن طعم كل من الألم واللذة لم يعد له أي معنى عندي»[7].

«ماذا يتم حينما ألقي بنفسي من هذا العلو الشاهق؟ ماذا يحدث عندما تكون جثتي هاوية بسرعة خاطفة إلى الأسفل بعد ارتمائي من هذه الشرفة؟ فيم أفكر عندما أكون هاويا؟ بل هل أظل أفكر؟ وهل لتفكيري معنى حينئذ؟ بالنسبة لمن؟»[8].

أي إحساس يغمرني حينما يتم أول تماس بين جسدي وبين إحدى عجلات القطار؟ إلى ماذا يؤول هذا الإحساس حينما تفصل مني اليد، ثم يكسر العظم ثم يعجن الجسد في بضع ثوان؟»[9].

إنه المأزق السردي، الوجودي والفلسفي الخطير، الذي يواجه الكائن البشري. الأسئلة الصعبة والمحيرة، التي لا جواب لها خارج المعتقد الديني:

«إلى أين أنا ذاهب؟ كيف سينقض علي الموت؟ بم سأحس عندما سأكون بصدد المحو؟ إلى ماذا سأؤول بعد انسحابي من الحياة؟...»[10].

وفي غياب الجواب الديني عن هذه الأسئلة المحيرة، يتحول موقف الإنسان بإزاء الموت إلى مأساة حقيقية، في مواجهة غير متكافئة بين المشلول والمغلوب على أمره وبين قوة عمياء، غاشمة، موصومة بالصلف والعمى والصمم والجبن والغدر والبطش.

7 - حديث الجثة، ص. 13.
8 - حديث الجثة، ص. 28.
9 - حديث الجثة، الصفحة نفسها.
10 - حديث الجثة، ص. 12.

**(1-3)** ينطوي السرد في «حديث الجثة» على مادة حكائية غنيـــة ومتنوعة في نوعها. فهناك أمكنة وأزمنة وشخوص وأحداث ووقائع، كما أن هناك تداخلا سرديا بين أوضاع وحالات تتراوح بين رواية مـــا حدث ويحدث، واستيهام ما هو ممكن الحدوث. ولعل المكون الاستيهامي يشكل العنصر الحاسم في تكوين السرد، لأنه المدخل إلى القفـــز علـــى الكـــائن والانخراط في الممكن والمحتمل، أي التأرجح بين الواقع والمتوقع، بين المتحقق والمتوهم:

«تهتز جدران البيت. أتخيّل نساء الحي قاطبة قد سمعن الصراخ المرعب وأصوات النجدة فكسرن الباب وتجمـــهرن داخـــل المنزل. نساء يحملن عصيا ونســـاء يحملن مكنسات، نســـاء يأخذن سطـــولا ونساء يشهرن مديات... ينخرط الجمع في قتال أشد ضراوة وعنفا: عصي تكسر ظـــهورا. سطـــول تهشم رؤوسا. مديات تبعـــج بطـــونا. أجســـاد تجـــر أجســـادا من رؤوسها وتلقي بها في برك الدمـــاء. أجســـاد تنزلق فـــوق الدَم المتخثر فتسقط جارة معها أجسادا أخـــرى إلى الهاويـــة. يتكوم الجمع فيصير كتلة لحم هائلة، أخطبوطـــا عملاقا من الأيدي والأرجل والرؤوس البشرية. وخلال ذلك كله تتعالى أصوات الصراخ والترنح والنجـــدة والضحـــك والزغاريد والإنعـــاض وأنا جالس على العرش تعصرني لـــذة متشنية ذاهلة. أغمض عيني. لو أني أقوم وبكل مـــا أوتيـــت من قوة أقـــذف هذين الطفلين باتجاه هذا الأخطبوط مقدمـــا إياهما قربانا لهذه الليلة المرعبة الماجنـــة. تعصرني اللذة. بيـــني وبين الموت قيد شعرة. أهو موعده قد حان؟ لـــو أني أقـــوم وأشنع صيدلية المنـــزل فأسقط جثة هامدة. لو أن قبضة يدي تسع هذا الكوكب الذي يدعى أرضا فأحكم إطباقها عليـــه، وأقذفه في اتجاه مجرات مجهولة. لـــو.. لـــو.. لـــو.. إلى أن صحوت فوجدت أم ولـــدي جالســـة على حاشية السرير تترنّح»[11].

[11] - حديث الجثة، ص 55.



إن الموت ينهض باعتباره إشكالا بنيويا في نصوص «حديث الجثة»، تتناسخ وتتوالد وتتضاعف أشكال حضوره من نص لآخر. فهو تارة واقـــع قائم، وأخرى وضعٌ متخيل أو محتمل، وثالثة، كابوس جاثم علـــى صـــدر ورؤية السارد، وفي كل الأحوال، هو مصدر توتر في الســـرد، وانشـــطار وتصدع. على أن هذا التدفق السردي تجاه إعادة بناء موضوعـــة المـــوت تخييليا، ما يلبث أن يفسح المجال لبروز مكون آخر، يمكن أن نصطلح علـــى تسميته بالمكون الحِكَمي.

**(2-3)** إن الحِكَم التي تتخلل النصوص تتعلق بالموت والحياة، وهـــي، حِكَمٌ تتغيّا دعم الدلالات الإيحائية للتخييل الحِكَائي من خـــلال تفعيـــل الخطاب التقريري بدلالته النظرية الموازية، فنقرأ على سبيل المثال:

«الموت محو داخل حياد مطلق»[12].

«الموت إفلاس شيء ما أو حياةٌ في حالة إفلاس»[13].

«الميت صاح داخل حلمه، والحي يحلم داخل صحوه»[14].

«الدفن هو أبلد تعبير عن كوميديا الوجود البشري»[15].

وبموازاة هذا المكون الحِكَمي ذي الطابع التقريري هناك محـــاولات دائبة لتقديم تعريف «ماهوي» للموت والحياة كالقول:

«ليس الموت هو أن يتوقّف جسدك عن الاشتغال ويصير جثة هامدة... أن تموت هو أن تتموقع في جهة ما مِـــن الزمـــن الماضي. هو أن تنتقل من الما يجري أو الما هو كائن إلى المـــا جرى أو الما كان. هو أن تنتقل من نقطـــة مـــا في شـــبكة علاقاتك بغيرك إلى نقطة أخرى. ومعنى ذلك أنك تكـــون دائما حيا وميتا في آن واحد: حيا حيثما كنت، وميتا حيثمـــا

[12] - حديـــث الجثـــة، ص. 20.

[13] - حديـــث الجثـــة، ص. 36.

[14] - حديـــث الجثـــة، ص. 36.

[15] - حديـــث الجثـــة، ص. 16.

عبث. وما أنت في العمق سوى هذا الحضور-الغياب المتوالي»[16]

«... الموت ليس هو سلوك الأحياء إزاء شخص ميت ولا كلامهم عن الموت المجرد. الموت سؤال ضخم يستحيل الإجابة عنه بأي خطاب لأنه انتفاء الخطاب نفسه»[17].

«[الموت] عالم يلغي كل ماض في وضع جديد ليس بمقدرتي معرفة ما هو لكونه يتنافى مع كل معرفة إن لم يكن هو المعرفة نفسها لكنها لا تتحقق إلا بحتف الكائن لأن حتفه هو وجودها ووجوده هو حتفها»[18].

«ما حياة سوى احتضار يمتد من الولادة حتى الموت. وما الموت سوى محطة بين حياتين: حياة ما قبل الولادة، وحياة ما بعد الموت. وبما أن الموت يقع داخل الحياة فالحياة تقع خارج نفسها»[19].

«إن ما نسميه حياة لا يعدو مجرد وهم سابق للحياة. أما الحياة/الموت فلا علاقة لها إطلاقا بما نحن إياه الآن لأننا لن نكون فيها على ما نحن إياه الآن نظرا لكونها تقع خارجنا، ولكون - متى انتقلنا إليها ولجنا منطقة تقع خارجنا. أن يحيى المرء هو أن يكون داخل نفسه، وأن يموت هو أن يغادرها مغادرا فيها عقله وإحساسه. بتعبير آخر: الحي ميت في حياته والميت حي في موته»[20].

وكما سبقت الإشارة، فإن مفهوم الموت في الكتاب يُطْرَحُ ضمن شبكة من العلائق تمتد من العلاقة بالحياة، إلى المعرفة، إلى الجنون، إلى الوهم، إلى الجنس أو اللذة الجنسية، إلى الخمرة. وبصدد ذكر الخمرة والمرأة، فإن إضافة هذا الثنائي إلى الموت يشكل ثالوثا ترتكز إليه الرؤية الإبداعية لكتابة «حديث الجثة»، يوازيه ثالوث آخر يتشكل من الشر والقبح والموت بديلا

16 - حديث الجثة، ص 61
17 - حديث الجثة، ص 27.
18 - حديث الجثة، ص 21.
19 - حديث الجثة، ص 61
20 - حديث الجثة، ص 61



للخير والجمال والحياة. وهي أرضية قيمية مضادة تمجّدُ قيما غير تلك التي ألفناها ضمن مدارات القيم الدينية.

**(1-4)** هي إذن كتابة ترفض نسيان الحقيقة، تعانق القسوة وتمجد الموت تمجيدا لا ينحو منحى تبشيريا سهلا أو رثا، وإنما - كما يقول ميشال فوكو - يسبغ معنى وجمالا على الموت. وبهذا المعنى، فهو تمجيد يحايث فيه الفلسفي الأدبي، والفكري التخييلي، والتقريري الإيحائي والفيزيقي الميتافيزيقي. إنه ضرب من المقاومة الأدبية والفكرية، والروحية والأخلاقية، والفنية / الجمالية للغز الموت وتَحَدِّيه خارج كل أشكال التصالح الميتافيزيقي التي تنادي بها الأديانَ السماوية والمعتقدات الوضعية!

لقد انفلتت نصوص «حديث الجثة» من ثلاث مدارات:

أ - المدار البشري

ب - المدار الديني

ج - المدار الأجناسي

وهو انفلات مركَّبٌ جعلها تشكل في تنوعها وانفتاحها نصا واحدا ينهض على أرضية تيمية أو معجمية، ورؤيوية وأسلوبية مشتركة. تلك الأسلوبية العارية من كل بذخ لفظي، لغوي أو بلاغي زائف. وهذه الخصائص نفسها هي ما جعلها تقف في منزلة بين منزلتي «القصة القصيرة» و«الرواية»، الأمر الذي يعنيه المؤلف ويحرص على التنبيه إليه من خلال ميثاق مفتوح يعقده مع القارئ الذي سيكون عليه أن يدرك منذ الوهلة الأولى أنه بإزاء (نصوص سردية) غير مجنسة.

**(2-4)** .. وكأن الحكي في «حديث الجثة» خارج المدار البشري محكوم عليه بأن يتوازى مع خروج مزدوج عن مدارين آخرين هما: المدار الديني والمدار الأجناسي، لتشكل المدارات الثلاثة بدورها ثالث الثالوثات في بناء رؤية النص ومعماره.

.. وكأن الحكم على الإنسان بالموت في البداية والنهاية هو حكـــم موازٍ على الأجناس الأدبية (بقواعدها وحدودها وضوابطها) بالمصير نفسه.

.. وكأن كتابة التعرية لا يمكن أن تنجز إلا عبر تعرية الإنســـان أولا والجنس الأدبي أخيرا!

.. وكأن المرأة هي الموت، والموت هو اللذة، واللذة هي الخمـــرة، والخمرة هي الرعشة، والرعشة هي الموت، والموت هو الموت..

.. وكأن استحالة تفادي الإنسان للموت حقيقة لا يُوازيـــها إلا استحالة الكتابة عن الموت في زنزانة جنس أدبي بعينه!

.. وكأن محمد أسليم قد مات قبل اليوم، ثم عاد ليحكي لنا قصتـــه مع الموت.

.. وكأننا بعد قراءة «حديث الجثة» قد عشنا تجربة المـــوت، بـــل واستمتعنا برعب الموت!

وكأنه.. وكأنه.. وكأنه...

وكأننا ما أعمق هذا الموت!



# كتابة الرؤيا:
# الرواية كوعي لغوي بالعالم

## الجنازة/ حكاية وهم/ طريق السحاب/ أحمد المديني[1]

[1] - أحمد المديني: الجنازة، [illegible]، دار الرشاد، الطبعة الأولى 1987.
- حكاية وهم، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى 1994.
- طريق السحاب، الدار البيضاء، [illegible] العربية للنشر، الطبعة الأولى 1994.

## طريــــق الروايــة:

يتطلع مشروع أحمد المديني إلى إنجاز رواية تتقدم لقارئها كوعــي لغوي بالعالم. من هذا المنطلق، تتحدد كثير من الالتباسات التي لازمــت نصوصه في علاقتها بالمشروع الروائي المغربي من جهة، وفي علاقتها بالقراء والنقاد من جهة أخرى. ولعل أهم التباس يواجه قارئ رواياته يتمثــل في مسألة «المقروئية» الناتجة عن طبيعة تعاطيه لقضايا التخييل الروائي (الواقــع، الواقعية، الشكل، البناء، اللغة، التشخيص، الروائية، مفهوم الجنس الروائــي، إلخ.). فأفق انتظار القارئ العادي لروايات المديني يصطدم بــ:

> «هلوساته في الكلام وخلطه بين المفردات وإصــراره حــين يكتب على وضع جمل طويلة متصلة مثل الأوطوروت لا تقطعها نقاط ولا فواصل ولا علامات تعجب»[2].

وهــو وضــع «مــأزقــي» بيــن النص ومتلقيه ينتــج عــن مفهومه للكتابــة

الروائية الذي دأب على بلورته منذ نصه الأول «زمن بين الولادة والحلم» الصادر عام 1976. يقول في رواية «طريق السحاب»:

---

[2] - ***طريق السحــاب***، ص. 72.

* صدرت للمديني، بعد ذلك، الروايات التالية:
- - ***وردة للوقت المغربي***، دار الكلمــة، بيروت، 1983.
- ***الجنــازة***، دار قرطبة، الدار البيضاء، 1987.
- ***حكايــة وهــم***، دار الآداب، بيروت، 1993.
- ***طــريــق السحــاب***، دار النشر المغربيــة، الدار البيضــاء، 1994.
- ***مدينــة براقــش***، الرابطــة، الدار البيضاء، 1998.

«تيسر لي أن أقرأ بعض الروايات فظهرت لي فصولا منظمة متتالية مفهومة تبدأ فيها قصة البطل والأبطال والسكان والأحياء من ألف وتمرّ من جيم لتصل إلى دال وياء بشكل معقول وينتهي القراء من القراءة فرحين مستريحين بلا حاجة إلى الأسبيرين مباركين هذه هي الرواية وإلا فلا. أما هو فلا يعجبه إلا العكس والإتيان بالشيء وضده وتفريق الفصول عن بعضها...».

من زاوية أخرى، فإن المأزق الذي يطرحه هذا المنحى في التجريب الروائي يتمثل في السؤال الممكن طرحه حول النموذج الروائي الذي ينشده، والمفترض أنه يرغب في إنجازه والتبشير به لتعميمه وتكريسه. فهو نموذج يعي الكاتب أنه مستورد، ويسعى جاهدا إلى تأصيله ضمن تجربة النظام الثقافي الوطني والعربي. فهل وفق نصيا إلى تخطي هذا الحاجز النفسي - الحضاري والموضوعي؟

إن ما يبدو على نصوصه الروائية من «هجنة»، وما يلازمها من إسراف في «الغموض» لدرجة اللامقروئية، ناتجان عن توتر عميق ثاو في ثنايا العلاقة التي يربطها الكاتب بين الخلفية النظرية الغربية للنموذج الروائي المحتذى، وبين التحقق النصي المراد تأصيله. من هنا، فإن ما يبدو كثوابت لازمت التجربة الروائية المدينية (تدمير البناء الروائي - الشطح اللغوي أو تفجير اللغة - كتابة اللاشعور أو الانتصار للهذيان والحلمي والغموض، إلخ.)، صارت بمثابة توترات، وربما «عوائق» في مسار تطور التجربة، خاصة مع تواترها عبر تراكمه النصي. فمنذ بداياته والمديني يحرص على رفع شعار التجديد عبر جعل الرواية حلبة للثورة على اللغة داخل اللغة واستبدال مبدأ التطور في عملية بناء المعمار الروائي بمبدأ التدهور، واتخاذ الهدم جسرا لتشييد علاقة رؤيوية بين المعمار واللغة، وردم الهوة بين الشكل والمضمون بواسطة اللحمة الرؤيوية، وإسناد مهمة إعادة بناء وتركيب العالم الروائي إلى

- *طريق السحاب*، ص. 73-74.



القارئ الحاذق، المدعو باستمرار إلى تحمل مسؤوليته في النفاذ إلى رؤيا الكتابة... إلخ.، مما جعل - ويجعل - السؤال مشروعا فيما إذا كانت هذه التجربة الروائية التي بدأت مجددة، قد صار يتهددها - بعد صدور ست روايات في نفس المنحى - ***السقوط في أسر*** معيارها الخاص، بما يعني ذلك من انزلاق نحو «النمطية» و«الاجترار»!

لقد اقترنت الكتابة الروائية عند المديني بالعنف في الدماغ واللغة، بالصراخ والزعيق، بالاحتجاج والإدانة، بالتدمير والغموض، بالتصميم على خلط الأوراق باستمرار. ثم - وهذا هو الأهم - باحتقار الحكاية!.. حتى إن رواة المديني لم يتركوا فرصة تمر دون التذكير بأن الرواية والروائية لا يمكن اختزالهما في «القصة» أو «النزعة الحكائية» مادام من السهل - حسب التصور نفسه - حشد الحكايات والطرائف في أية رواية، بينما يبقى الرهان الأصعب، هو كيف تحكي الحكايات... والحال، أن هذا الترفع الأبدي عن لعب دور «الحكواتي» في الرواية، ونبذ الحكاية الإيهامية، كان من نتائجه الوخيمة على الكتابة المدينية، المبالغة في تضخيم «الخطاب الروائي» على حساب «القصة» أو «المادة الحكائية»؛ وبالتالي، شحوب التشخيص الروائي وجنوح الكتابة إلى «الكلام الذهني»، مجترة بذلك مضاعفات المكون «الميتا-روائي» الذي صار متفشيا على حساب المبدأ الأصلي: القص.

لقد تكرر - باستمرار - رفض الاسترسال في الحكي دون مقدمات ومناورات وتسويفات نظرية، فكان لابد من تعرض دائرة التخييل - المحض - إلى تضييق جعل القارئ المتتبع لا يجد جديدا في تواتر تضخيم تشخيص مشاكل الكتابة، والإصرار الثابت على المراوحة بين الرغبة في الانطلاق في الحكي، في الإيهام، والرغبة المضادة في الحصر، والشد، والتكسير، والوقف أو الإقلاع عن المواصلة (مواصلة أي شيء!). وإذا كان مفهوما، هذا التأرجح بين الشكّ واليقين، على أنه جزء من استراتيجية تتوخى تكريس مبدأ الممكن أو المحتمل على صعيد التمثيل، فإنه - من جهة

أخرى - أضحى مظهرا من مظاهر نمطية التجريب الروائي عند المديني. فهل يمكن القول، بأن الرواية المدينية تواجه الآن معضلة تطوير نفسها وتجديد «جديدها القديم» رؤيويا وهيكليا؟.. ألا تكون هذه الرواية قد انزلقت نحو ما يمكن أن نسميه بـ «نمطية التجديد الروائي»؟!

لقد قدم المديني إضافة أساسية إلى المشروع الروائي المغربي عبر تنامي حلقات رواياته الثلاث الأولى: «زمن بين الولادة والحلم»، «وردة للوقت المغربي»، «الجنازة»، وكلها أفادت في اقتراح مسار مغاير، مشاكس ومجدد، يجعل من عملية البناء الروائي على الطريقة المحفوظية عملية مستحيلة، بحيث يغدو البناء هو اللا بناء، والحكي هو اللاحكي، والرواية هي اللارواية. غير أن مواصلة الكاتب لهذا الخط التجريبي بعد «الجنازة»، التي تعتبر - في تقديرنا - ذروة ما وصل إليه المشروع الروائي المديني، يدعونا إلى القلق والتساؤل الحذر، فيما إذا كانت هذه التجربة الرائدة قد استنفدت كل جديدها مع بلوغها مرتبة المعيار في «الجنازة». وما يدفعنا إلى قول مثل هذا الكلام، وطرح مثل هذا السؤال، نابع من قراءة نصيّه الأخيرين «حكاية وهم»، و«طريق السحاب»[4]، في ضوء نتائج دراسة سابقة أنجزناها عن «الجنازة»[5]. قد يكون من الأفيد، في هذا المقام، التذكير بأهم خطوطها العريضة:

**الجنازة كمعيار: استراتيجية الرواية - الرؤيا:**

- نص «الجنازة» نص واقعي - تجريبي بامتياز. إنه حلقة في مشروع متكامل تتجادل فيه الممارسة مع التنظير. يجنح صوب التجديد والتأصيل بقدرما يسعى إلى محاورة لحظته التاريخية، ومساءلة الواقع بأوسع معانيه. فهو ينحاز إلى تصور خاص للواقعية النصية: «واقعية الكتابة أو النصية المطلقة»، كما يسميها المديني نفسه.

4 - للأسف أن العمل الأخير للروائي، وعنوانه «مدينة براقش»، لا يخرج كثيرا عن هذه النمطية!

5 - محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب...، مرجع سابق.



- إن الممارسة الإبداعية من هذا الموقع تراهن على «التأزيم» بما هو مساءلة تمتد في مختلف الإجراءات والتشكلات النصية. فمبدأ الواقع، ومنطلق الواقعية، يخضعان للمراجعة من موقع فني - نظري متميز. وهاجس المثاقفة والحوار المتبادل بين الرافد الغربي والمنبع الشرقي (العربي، الإسلامي، المغربي) الأصيل، يلازم كل خطوات البحث الفني، فتغدو التجربة الروائية مجرد مشروع بحث غير ناجز، وأفقا للحفر مشرعا لكل الممكنات؛ إذ كل شيء قابل لإعادة النظر والمراجعة: (سؤال اللغة، سؤال الجنس الروائي، سؤال الذات، سؤال الواقع، سؤال الخيال، إلخ.). فالعلاقة بين النص والمرجع موسعة ومتداخلة، والكتابة ملتقى روافد متعددة، والعلاقة بين الشكل والمضمون عضوية، وأسلوبية الجنس الروائي متنوعة في وحدتها، منسجمة في تعدد مكوناتها. أما العلاقة بين المؤلف الفعلي ونصه، فمموهة وتنبني على التباعد والتمويه والخداع الفني.

- لقد تمرد هذا النص على جماليات منظومة القيم الاتفاقية بدءا من خلخلة موقعه الروائي. ففي الوحدة الأسلوبية الأولى [الجنازة 1] شكلت (الكتابة) بمعناها الواسع أفقا للسرد الممكن. فعنصر الحكي موزع بين عدة قوالب فنية وبنيات جمالية متداخلة، مما جعل المكون الروائي يتلاشى ويتوزع بين خرائط أجناس تعبيرية متخللة تتحاور وتتبادل الزخارف الفنية بأشكال لا نهائية.

- عمل على تذويب المسافات الوهمية بين النثر الفني والفن الشعري، واضطلع جدل الممارستين بتمكين سيرورة الكتابة من بنية إيقاعية، ومناورات بصرية تستهدف تشغيل حواس السماع والبصر في عملية تلق جمالي جديد ومتميز، حتى إن السرد قد شارف - في تبادل الفنيات بين الشعري والنثري - آفاق «المحكي الشعري».

- تم ردم الهوة المفتعلة بين الرواية والأجناس التعبيرية المجاورة، وخاصة منها ما هو من طبيعة غير مكتوبة، كالحلقة، أو الدراما المسرحية،

فتحولت الكتابة إلى مسرح لتلاقي بلاغات وجماليات وفنيات أجناس تعبيرية قديمة ومستحدثة، تراثية غربية وعربية.

- زاوج بين «التضمين» بأبسط معانيه و«التناص» بوظائفه اللعبوية المركبة، فانتقى من النسيج النصي وهم «الصفاء النوعي»، وخضعت معيارية الجنس الروائي لتقويض ممنهج، تتحول بمقتضاه الكتابة إلى مسرح للحوار والاسترفاد والجدل بين النصوص والثقافات والمراجع القديمة والحديثة، المحلية والقومية والعالمية.

اضطلع التركيب بين العناصر الفنية بصوغ بنية أسطورية للكتابة تجد سندها في دعائم الشعري (بنية الإيقاع)، والمعجم الصوفي، وموروث متخيل الشرق عامة.

- جعل كل تلك العناصر المتداخلة مهادا لتدشين أسلوبية متمردة، تراهن على هاجس إعادة تجنيس الكتابة وفق رؤيا تركيبية، تتخذ من مبدإ التداخل منطلقا لتأسيس بذور وعي مأساوي ينتظم كل فنيات الكتابة. فالمعيش والمتخيل الدنيوي والأخروي، الحاضر والماضي، المستحدث والتليد، المدنس والمقدس. المرئي واللامرئي، النثري والشعري، الأسطوري والواقعي، إلخ.، كلها مقومات وبذور قابلة للانصهار وفق مبدأ التداخل الروائي، وضمن أفق الرؤيا المأساوية.

- تفنن في توسيع مفهوم المحاكاة ونسف بعدها الآلي عبر تطعيم فعل الكتابة بعناصر السحرية والتحويل والتمويه، وكل ما ينسف التقريرية أو النزعة الوصفية المباشرة.

- أما الوحدة الأسلوبية الثانية، والمكونة من الفصول [الجنازة: 2، 3، 4، 5، 6]، فتنهض كمدخل مغاير لتحقيق أهداف الوحدة السردية الأولى نفسها، والتي تتمثل في خرق أوفاق جماليات منظومة القيم الاتفاقية. فإذا كانت (الكتابة) بمفهومها الواسع هي ما شكل دائرة اشتغال السرد في تلك



الوحدة، فإن هذه الفصول الموالية ستضطلع ببلورة صوغ روائي أكثر توظيفا لعنصر الحكي، وأشد اقترابا من مرجعية الواقع، وأسئلته الإيديولوجية والاجتماعية.

- فهذه الوحدة الأسلوبية ستراهن على جعل اللغة الروائية تمتلك جوهرها الاجتماعي عبر الانفتاح على محاورة الواقع المتعدد.

- وضمن سياق مونولوجي ستعكس سيرورة السرد انفتاحا على مبدأ الحوارية، وهو المدخل الذي سيمكن التخييل الروائي من الانخراط في نمذجة أسلوبية لعناصر الواقع الاجتماعي وقواه التاريخية المؤثرة.

- إن الملفوظ الروائي يخرج عن أحاديته في هذا السياق، ويمتلك تعددية لسانية ولغوية تغدو معها اللغة حلبة للتشخيص الأدبي وتوليد صور اللغة الخاضعة لضروب مناورات الأسلبة، والباروديا، والتهجين، والتنويع، إلخ.)، مما يفتح المسار «الروائي» على أفق تعالق اللغات والملفوظات من خلال الحوار الداخلي.

- وبشكل مساوق - تماما - يستثمر التلفظ المونولوجي مخزونات (اللاشعور)، فتغدو الكتابة الروائية منظومة سرد متصدع تتحكم في نموها تداعيات الحوار الداخلي، وتدفق الوعي، والتذكر، والاستيهام، والكوابيس، والاستبطان عامة، مما يضفي على سيولة المحكي ضروبا من التصدع والتفكك والغموض.

- تحويل قواعد اللعب الروائي إلى مبادئ للمناورة والخداع والتمويه والإرباك وتشييد قناعات التغير والتعدد والتناقض والتنوع والتسيب والغرابة.

- تأصيل «واقعية الكتابة» عبر أسلبة علامات ورموز الواقع وتذويب مؤشرات مرجعيته التاريخية مع مرجعيات الذات والخيال الشعبي وذاكرة اليومي.

- توسيع قواعد الإحالة وتكريس مفهوم جديد للتواصل الجمالي والإيحائي، مع إفساح هوامش محايثة لإبراز الوعي النظري - النقدي الحداثيين من داخل سيرورة التكون النصي.

- إغناء تعدد اللغات والأصوات وتداخل الأجناس التعبيرية بتعدد منظورات السرد وتداخل الرؤى والأدوار والأقنعة.

- دمج استراتيجيات الكتابة والرواية وفق نظام رؤيوي موحد، يتخذ من تيمات (الموت / الجنون / الهذيان / المسخ...) أفقا لتكريس وعي مأساوي بالوجود.

- ترسيخ منطق الاحتمال والممكن، ومبدأ النسبية، والتناقض، والفوضى المنظمة»[6].

**الرواية المدينية: إلى أين؟**

ما الذي أضافه - إذن - المديني بروايتيه «حكاية وهم» و«طريق السحاب» إلى هذا الإنجاز الباذخ؟

ولا نقول ما الذي أضافته روايات المديني إلى المشروع الروائي المغربي ككل، لأن الخلاصات السابقة تؤكد -بما لا يدعو إلى أدنى شك - أن مساهمة الرجل في تأسيس وتجديد المشروع الروائي بالمغرب، مسألة محسومة تماما. ولكن، نتساءل عن أفق تطوير المشروع لنفسه، بعد اجتياز عتبات الميلاد، ففي «حكاية وهم»[7] نجد استراتيجية «الجنازة» وأجواءها نفسها تتكرر شكلا ومضمونا (!): [(الوعي اللغوي الحاد بالعالم) - (النقد العنيف للواقع: القمع السياسي) / (المخزن) / (بن بركة) / (الجريدة...) - (الدار البيضاء) - الجنون) - (الوهم)، إلخ.]. وفي «طريق السحاب» نجد - أيضا - طرائق ومناورات الكتابة نفسها تتكرر، ولو أن هذه الأخيرة، جاءت

6 - محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب...، *مرجع سابق*.

7 - *حكاية وهم*، دار الآداب، 1992.



كمزيج من المذكرات، والسيرة الذاتية، والتخييل الروائي. لكن، في صيغة «أشلاء» مبعثرة لا يجمع بين فصولها إلا «الكاتب الفعلي» الذي يقتل السارد وينسف المسافة المفترضة بينهما ليتمكن من جمع ما لا يجمع:

«- كيف يصح أن تصنع شخصا في مدينة نهرية وآخر في مدينة بحرية، وتريد أن يكون شخصا واحدا، وكأنهما في نفس المكان؟
صوت آخر:
بين الأندلس ونهاية القرن العشرين؟»[8].

لقد حاولت رواية «طريق السحاب» جاهدة الانزياح قليلا عن معيار «الجنازة»، لكنها لم تتخط دائرة الصَّدى، فجاءت «شاحبة» ومفتقدة لكثير من الزخم الروائي الموجود في «الجنازة». ولعل الكاتب أحس بشيء من هذا، فقرَّ عزمُه على تصدير النص بمقولة لميلان كونديرا يقول فيها:

«لا ينبغي أن نعتبر التركيب «التنظيم المعماري للمجموع» بمثابة قالب جاهز مُزجى للمؤلف من أجل أن يملأ إبداعه، فالتركيب نفسه يجب أن يكون إبداعا يرهن أصالة المؤلف كلها».

وكأن المديني يريد أن يسوغ لقارئه ما قد لا يستسيغه على صعيد التحقق النصي بواسطة النص - الموازي!. وبالإضافة إلى مأزق المعمار، يظل السؤال الأكثر حساسية بصدد تجربة المديني، هو سؤال اللغة: فماذا أضافت لغة المديني الروائية إلى لغة الرواية المغربية المعاصرة؟ وما وجه «الحكمة» أو «التجديد» في تلك النزعة «التراثوية» التي تثقل معجمها التليد، وعباراتها المسكوكة، وروحها الماضوية؟ ثم؛ وهذا هو السؤال الأخير: هل تخطى المديني الإشكالية-الأم، تلك التي طرحها في كتابه «أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر»، حيث يقول:

8 - *طريق السحاب*، ص. 121.

«كيف يستطيع الروائي العربي أن يدفع في شكل مستورد محتواه وفضاءه المحلي أو الخصوصي في هذا الشكل الأوروبي والحال أن هذا الشكل ليس نسجا خارجيا أو مجرد رداء فضفاض يسع كل مجال؟» .

-أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر، د. أحمد المديني، بيروت، دار الطليعة، الطبعة الأولى 1985، ص 77.



# رواية البحث عن الأصول: بين التدوين والتخييل

## جنوب الروح/محمد الاشعري[1]

[1] - *جنوب الروح*، محمد الأشعري، منشورات الرابطة، الطبعة الأولى، 1996.

(**1-1**) مع رواية «جنوب الروح» لمحمد الأشعري. لا ندري إن كنا في مواجهة ذاكرة الإنسان أم ذاكرة المكان، أو هما معا. غير أن المؤكد، هو أن مبدأ الرحلة، عبر الأزمنة والأمكنة، هو ما شكل عصب كونها الروائي والعمود الفقري لمتخيلها الأدبي.

الرحلة في الزمن، والرحلة في المكان. الرحلة في الإنسان والرحلة في الطبيعة، أو الرحلة بما هي تجميع لشظايا الذاكرة عبر الغوص في أعماق الشفوي، والمرئي، والتذكر، والمنسي، لاسترجاع التماسك والصَّلابة إلى مرآة انكسرت، وجعل عنصر البحث، مدخلا لاستبدال كثافة الفقدان بشفافية الحضور، وسلطة النسيان بسلطة التذكر.

(**1-2**) إن التصنيف الثنائي: رواية كلاسية ورواية تجريبية، لا يقدم الشيء الكثير لمعرفة إمكانيات هذا النص، مادام الأمر يتعلق بمغامرة شاعر، وصحفي، ومناضل، حرص وهو يكتب نصه الروائي الأول على وضع مسافة بين انشغالاته المعروفة وبين التجربة الجديدة في مضمار التخييل الروائي، مسافة تحكمها جدلية الاتصال والانفصال بين المكون الروائي وما عداه من مكونات الصحفي والشعري والحزبي (أو السياسي بالمعنى المباشر للكلمة)، ثم مسافة أساسية ومضاعفة فنيا بين الروائي والسير - ذاتي، وهو الأمر الذي يجعل مبدأ الرحلة يأخذ بعدا فنيا آخر، بحيث نكون بإزاء رحلة مزدوجة تجمع بين الغوص في أعماق الذات الفردية، والغوص في أعماق الذات الجماعية. وكل ذلك عبر كتابة سيرة / قصة سلالة انقرضت، وهي

رهانات تجعل من هذا النص يتقدم في تشكيل عوالمه الروائية استنادا إلى مجموعة عناصر، نذكر منها:

أ - التحرر من هاجس الإثارة الشكلية

ب - الرغبة في كتابة سيرة جماعية (الرواية العائلية)

ج - تدوين متذكر الشفوي (أو اعتماد الأنثروبولوجي مادة للتخييل الروائي)

د - استثمار الروبورتاج الصحفي

هـ - تطريز السرد والوصف - أو النثر عموما - بسلطة الجملة الشعرية

**(2-1)** ضمن هذه المسارات الكبرى، يتقدم نص «جنوب الروح» بجعل الروائي يغوص في الذاكرة الجماعية المفقودة أو الآيلة للانقراض. ذاكرة آل الفرسيوي / الجد الذي تشكل هجرته القديمة من الريف إلى بومندرة، منبع كل حكي يؤرخ لتعاقب الأجيال، وتبادل مواقع السلط المرجعية والرمزية الآخذة بزمام النسيج الروائي:

[سلطة الشعري على النثري / سلطة المتذكر على المعيش / سلطة الحلم على الواقع / سلطة الموت على الحياة / سلطة الطبيعة على الإنسان / سلطة الماضي على الحاضر / سلطة الفقيه على الدوار / سلطة المخزن على الشعب / سلطة الماء على بقية عناصر الطبيعة... إلخ.]

وهي شبكة من السلط تفعل في توليد المسارات الحكائية للنص، وتجعل من «جنوب الروح» محاولة عنيدة لتدوين ما تبقى من ذاكرة شفوية آيلة إلى الزوال. تدوين يعيد كتابة التاريخ المنسي لجماعات اجتماعية أفناها القدر أو قوة التاريخ، فصارت الرواية إحدى الوسائل الأخيرة لمقاومتها الاندثار، وجعل وجودها الاجتماعي العابر قابلا للتثبيت والتشخيص الأدبي.



**(2-2)** إن رصد تداعيات هجرة عائلية ريفية غادرت، في القرن التاسع عشر الريف لتقيم في جبال زرهون، سيتيح لمتخيل هذا النص، أن يحفر في الثنايا العرقية، والثقافية، والرمزية، واللغوية، والدينية، والشعبية بحثا عن ما يمكن أن نصطلح على تسميته بـ «الهوية المحلية» أو «الجهوية» التي عادة ما تضيع من النصوص الروائية المغربية، أو تحجب، في خضم تكريس (تلك الروايات) لمبدأ تطابق مفهوم الهوية الوطنية!... وهو رهان دقيق، يجعل متخيل الريف بما تزخر به قواه ودواويره ومداشره من قيم وتقاليد وعادات وممارسات ثقافية، مادة خصبة للتخييل الروائي، ومنطلقا استراتيجيا لتدوين الشفوي والهامشي أو «المتوحش»! إنه التخييل الذي يجعل التذكر الشخصي وليس التسجيل التأريخي - الموضوعي منطلقا في الكتابة. من هنا، تلك المحاولة العنيدة للإمساك ببعض عناصر ما يمكن تسميته «بنية الذهنية الريفية» المرسومة في الوعي السائد وفق الخطوط التالية: [رهبة العار / تقديس الأصل / الإيمان بالعنف والثأر والقتل ضمن خيارات الرجال في أخذهم الحق بأيديهم وسط عالم تسوده اللعنة والهواء المشبع بالبارود والدم والقسوة والقبائل المتناحرة / أسطورة القوة الجنسية للريفي / المراهنة على الغرب أو الهجرة إلى أوروبا واستقدام سلعها وتكنولوجيتها / تكبد محن الجفاف والأوبئة والجوع والتيفوس... إلخ.].

فهذه العناصر، مضافا إليها طقوس وشعائر الأضرحة والزوايا والمقابر والأولياء والفقهاء والسحرة والصالحين... تمنح النص مؤثثات تجد سندها في مبدأ الجذور، حيث لا ينفصل المتخيل الأدبي عن تلك الأعماق الأنثروبولوجية السحيقة للريف، منطلق وأفق العملية التخييلية ككل.

**(3-1)** وإذا كانت «جنوب الروح» قد اختارت الحفر في تضاريس هذه القيم وطبقات تجذرها، فلكي تدلل على أن رسوخ هذه الذهنية، لا يؤثر فيه تبدل الجغرافيات، أو تعاقب الأجيال عبر الأزمنة والحقب. وليس من المبالغة في شيء القول بأن التصدي لتشخيص هذا الموضوع الخلاسي، قد تطلب من الكاتب بذل مجهود ضخم لإعادة بناء

وترميم عناصر مشهد غائب. يقول السارد، الابن الوحيد محمد الفرسيوي حفيد الفرسيوي الأكبر:

«هي عبارة عن نشيد شجي في ذكر دوار بوضيرب الذي قضت منه سلالتنا ونزحت منذ اليوم الأول لهجرتها، ملكا نسيه الناس. أتكلم عن هذا المكان الذي لا أعرفه مستعملا كل أنواع الصور تجعله عرقة تلتسح أسامي الصخرة. يتعجب والدي من ذلك ويطرب له، ويقول سبحان من نقش القدم مربوطا بمعه السحيق، إلا ما تبقى في قرارة نفسه من إحساس ساحر، من تلك اللعبة التي مارسها على بومندرة أيام كان يدعي الإقامة في الريف».

النص - هذا النص - يحيلنا على شخصيتين رئيسيتين، تنضاف إليهما شخصية الفرسيوي الحفيد وعبر الشخصيات الثلاث، تنسج ثلاث مستويات من العلاقة بالمكان، يمكن اعتبارها، الوجه المحوري لمختلف دلالات المكون الروائي.

أ - علاقة الفرسيوي / الجد بالمكان، وهي علاقة أفقية، تتحدد في هجرته من دوار بوضيرب إلى بومندرة أو من الريف إلى زرهون، وهي علاقة أفقية لأنها لا تبقى محصورة في المعيش. إنها علاقة واقعية.

ب - علاقة محمد الفرسيوي / الأب بالمكان، وهي علاقة دائرية، تتحدد في الحكي، وهي دائرية لأنها محصورة في التخييل، إنها علاقة استيهامية.

ج - علاقة السارد / الحفيد بالمكان، وهي علاقة عمودية، تتحدد في هجرته عبر الذاكرة أو عبر الزمن، أي انتقاله من الرحم أو من الحنين إلى الاستمرار، وهي عمودية، لأنها تبحث في الزمن عن خلاصة المكان، المفهوم المحوري في الرواية ككل، والذي يتحكم في توليد أهم وأبرز





دلالات وعلامات الذاكرة، الموزعة عبر ثلاثة أجيال من سلالة ريفية انقرضت، أو هي في الطريق إلى ذلك! إنها علاقة نوستالجية.

«وكنت مرتعشا بالشوق، والرضى، والمحبة، أشبع في حضرة أبي بوضيرب التي افتقدته».

إن هذا التعدُّد في مستويات التعاطي لمفهوم المكان، وما يتولد عنه من أبعاد في استحضار مفهوم الزمن، هو ما يجعل من مبدأ الرحلة يتلون في الرواية بحسب طبيعة الشخصية الراحلة أو المهاجرة (الجد / الأب / الابن)، ونوعية العلاقة (واقعية / وهمية / نوستالجية). كما أن اللعب على أوتار هذا الضلع العلائقي المتفاعل فيما بين عناصره، هو ما يجعل كل شيء يبدو منفلتا باستمرار. فالمكان هارب، نعرفه ولا نعرفه والزمن منساب، ندركه ولا ندركه. لأنهما معا، المكان والزمن، ينطويان على مجرد ظلال، شظايا، بقايا وأجزاء ذاكرة مبعثرة أو هي في طور الانمحاء والتلاشي.

(4-1) وسواء تعلق الأمر ببوضيرب الموجودة في الذاكرة أو بومندرة الشاخصة في الواقع العيني، سواء تعلق الأمر بالمكان الذي له مجرد تشكل زمني نفسي، حلمي أو بمكان آخر، له تحقق فعلي؛ فهو - في كل الأحوال - مكان مرجعي، قابل للوصف الطوبوغرافي. لذلك نعثر من حين لآخر «ملكة» الصحفي عند محمد الأشعري، فيترك العنان لمن يركب صهوة الوصف، فنقرأ على سبيل المثال:

«تقع دوار بومندرة في الهضاب الشرقية لجبال زرهون، وفي المنطقة التي اصطلح على تسميتها بجبل الريف، لأن دواويرها تشكلت في أعقاب هجرات متلاحقة من الريف. وهذه المنطقة العسيرة على خطى البلاد تتكون من دواوير بومندرة، صهر الغلف، ذكارة، صهر بن عبد الله، سيدي موسى، عين الرز، آيت العاشور، بوعسل، سي مرعان،

كرمت، بومراق، عين السي عمر، الجعادنة، المصامدة، تـارة ودواوير أخرى محاها الزمن، أو في طريقه نحوها»[4] .

ونجد في سياق آخر:

«أما إذا نزلت حتى واد الدشر ومشيت شمالا بين نعناعه وتوته البرين، فإنك ستصل بعد عتمات الأحراش الظليلة إلى عـين بري، وهي أعذب عين في المنطقة كلها وأكثرها نفعـا ودواء يلجأ إليها الطلبة وأهل الدوار كلما ناوشتهم المعدة وأثقلـت عليهم الولائم النادرة، أو نزلت بهم الحمى.
وحول هذه العين لا توجد مساكن ولا طرق، بل غابة زيتون وحدائق الكروم الآهلة بالأرانب وأسراب الحجل، والثعالب، والخنازير البرية. وفيها يجد الرماة ضالتـهم عندمـا تشح الأحراش المجاورة للدوار.
وإذا تقدمت شمالا فستصل حتما إلى أغرب العيون وألطفـها. إنها "ترى نتبقين" أي عين القصاع"، وهي منابع على شـكل دوائر (...)»[5] .

فكثرة الوصف - ووصف الأمكنة بخاصة - يجعـل مـن تقنيـة الربورتاج تشغل حيزا هاما ضمن بنية السرد حتى ليمكن القول بأن مـا يفسر «تفتت» المعمار الروائي أو عدم جنوحه إلى «التماسك» ضمن مدار حبكة مغلقة الصوغ، هو هذا الانخراط في تشييد أمكنـة مفتوحـة عـبر «معمارية ربورتاجية» لا تفصل وصف المكان عن وصف الزمن»!

(2-4) بهذا نستطيع أن نفهم تلك السرعة في طي مسافات السرد، وحشد الكم الهائل من الأسماء والأمكنة والوقائع. على أن إحدى أقـوى مرتكزات استراتيجية هذا النص، والتي خففت من حدة أو «سلبية» تلـك السرعة في اختزال مسارات الحكي، تتمثل في ذلك الجنوح الخصب نحـو استثمار آلية التدوين ضمن «مواظفات» التخييل الروائي. وهو المكون الذي

4 - الروايـــة، ص. 21.
5 - الروايـــة، ص. 128.



جعل الرواية تغتني بثقافة أنثروبولوجية خصبة وعميقة، هي في الجوهر، ثقافة شعبية أصيلة وثرية، تشبع بها الكاتب واستطاع أن يوظفها كتراث شفوي حافل بالكثير من القيم والرموز والعلامات ذات الجذور التاريخية والجغرافية واللغوية والإثنية والدينية...إلخ.

وكنموذج لهذا التوجه «التدويني» الذي يتخذ مطية لـه التخييـل الأدبي، والذي يعكس نوعية القيم المهيمنة على ذهنية القرويين في حيـاتهم اليومية والشعبية البسيطة، نقرأ:

«فما أن تنتهي الواحدة منهن من حلم حتى تبري لها هوشـة أو حادة أوعكي فتقرأ لها الإشارات الغامضة، وتحاول تفسـير الحلم برمته كبشارة أو تحذير، مستعينة بشبكة من الـدلالات المعروفة، فالثعابين تقصير في الصلاة، والنداء عودة الغـائب، والعنب مطر، والتين مرض، والتحليق ثواب، والبكاء فـرح، الضحك مأتم، وفقدان سن بلا ألم موت بعيد، وفقدان ضرس بألم موت قريب عزيز، واللباس الأخضر خبر سار، والأسود سيء»[6] .

أو نقرأ في سياق آخر:

«وخلال شهور الحمل كانت النساء تلتقين كل صبـاح في منزل نجمة، يأتين إليها بفطورهن، ويتحلقن حولها، يفطرن ما أحضرنه من فطائر بالنعناع وزيت الزيتون، والمحمصة بالحليب والرفيسة بالحلبة، البيض بـالثوم، والبيصـارة والرغـايف بالسمـن والعسل، يقضين وقتا طويلا يتـذوقن أطباقـهن اللذيذة»[7] .

هذا فضلا عن ذلك الحضور المحايث للغة الريفية عبر التموجـات الصوتية للرواية، والتي تستحضر الأصداء الترنيمية للصـوت الأمازيغي المؤصل لتلك المتخيلات الشعبية، حيث يشكل معجم اللغة الريفية نسـغ

6 - الروايـــة، ص. 98.
7 - الروايـــة، ص. 99.

«الهوية المحلية» لهذا النص الروائي الوفي لكل ما له علاقة بالأم، وبالمتخيل الأمازيغي عموما:

«– ما حا تسخذ الدم أش أويخ الدم»
«– أقاي عاد أداخ!»

**(5–1)** إن نص «جنوب الروح» رواية تجعلنا نتساءل:

– ما الذي يبقى من تشظي ذاكرة التاريخ غير الأثر.. غير بعض البصمات في الذاكرة... على الذاكرة أو ما ترشح به من أثر؟

– من هو البطل الحقيقي: الفرسيوي الجد؟ محمد الفرسيوي؟... الإبن السارد؟ بوضروب؟... الريف؟... بومندرة؟!...

– هل هي رواية لبطولة الإنسان أم بطولة المكان؟... ألا تكون البطولة من نصيب الزمن المنهار.. ذاك الصرح الذي لا تستطيع، غير الكتابة، الإمساك به... أو إعادة بنائه انطلاقا من بعض البقايا؟

– أين يكمن الأصل؟.. أين توجد الجذور؟.. في الدم؟.. في الجغرافيا؟.. في اللغة؟.. في الخيال؟.. أفي الإنسان أم في المكان؟

– أين يكمن جوهر الذات أو جنوب الروح؟ أفي الماضي أم في الحاضر؟... أفي سلطة القديم أم في عتمات المستقبل؟..

– أين يوجد الماضي: في خطابات الناس البسطاء الذين ماتوا أم في حكايات الأمكنة التي تبدلت معالمها؟..

– ما الذي يبقى من القيم عبر سيرورات التحول في الزمن والمكان؟

– ما الذي بإمكاننا أن نمنحه حياة أخرى.. مسارات استمرار من نوع آخر: هل هي الأسماء؟.. الحكايات؟.. الذكريات؟.. اللغات؟.. المتخيلات؟..

– وهي أسئلة تجد منبتها في إشكالية الهوية، وما يتفرع عنها، كقضية الذات في علاقتها بمراياها، في علاقتها بالتاريخ، ثم؛ في مشروع تدوين



سيرتها ببعديها الفردي والجماعي.

إنها القضايا نفسها التي دأبت النصوص الروائية المغربية على معالجتها من زوايا متعددة، ومنطلقات مغايرة. على أن الذي يجعل «جنوب الروح» تنتزع لنفسها موقعا متميزا ضمن خرائط المشروع الروائي المغربي، هو اهتداؤها إلى اختيار روائي ظل مغيبا، أو مؤجلا، أو حاضرا لكن بشكل باهت ضمن مشروع إعادة بناء الزمن المغربي روائيا، وذاك هو رهان كتابة نص يجعل من البحث عن الجذور استراتيجية له. نص تنتفي فيه الحدود بين المتخيل العربي – الإسلامي والمتخيل الأمازيغي، بين الثقافة العالمة والثقافة غير العالمة، بين الروائي والسير – ذاتي، بين سيرة الفرد وسيرة الجماعة؛ ثم في كلمة حاسمة: بين التدوين والتخييل.

– انتهى

## يصدر قريبا (للمؤلف)

- *المخطوطات* (مجموعة قصصية)
- *الجداريات* (مجموعة قصصية)
- *استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة* (دراسة)

# فهرست